

О. П. Морозова

ИСТОРИЯ МУЗЫКИ РОССИИ

ВТОРАЯ ПОЛОВИНА XX ВЕКА



Могилев 2014

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ

Учреждение образования
«МОГИЛЕВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени А. А. КУЛЕШОВА»

О. П. Морозова

**ИСТОРИЯ
МУЗЫКИ РОССИИ
(вторая половина XX века)**

Краткий курс лекций



Могилев 2014

Электронный аналог печатного издания

Морозова О.П.

История музыки России (вторая половина XX века). –
Могилев : МГУ имени А. А. Кулешова, 2013. – 84 с. : ил.

ISBN 978-985-480-994-6

Краткий курс лекций предназначен для студентов педагогических вузов, обучающихся по специальности «Музыкальное искусство». Он содержит очерки о творчестве крупнейших композиторов России второй половины XX в., тематику заданий для самостоятельной работы, контрольные вопросы для проверки знаний и списки литературы, рекомендуемой для чтения.

Издание может быть использовано также студентами других специальностей, изучающих историю искусства.

УДК 78(091) (075.8)

ББК 85.313(0)я73

Морозова О.П. История музыки России (вторая половина XX века). – [Электронный ресурс] : краткий курс лекций. – Электр. данные. – Могилев: МГУ имени А. А. Кулешова. – Загол. с экрана.

212022, г. Могилев,
ул. Космонавтов, 1
Тел.: 8-0222-28-31-51
E-mail: alexpzn@mail.ru
<http://www.msu.mogilev.by>

© Морозова О.П., 2014
© МГУ имени А.А. Кулешова, 2014
© МГУ имени А.А. Кулешова,
электронный аналог, 2014

ОТ АВТОРА

Краткий курс лекций по истории русской музыки адресован студентам, обучающимся по специальности «Музыкальное искусство». Тематика лекций соответствует требованиям типовой учебной программы по истории музыки для специальности 1-030108 «Музыкальное искусство» (Минск, 2008).

Будущим учителям музыки общеобразовательных школ необходимо иметь достаточно обширные и разносторонние представления о художественных явлениях той или иной эпохи, основных тенденциях музыкально-исторических процессов, о творчестве ведущих композиторов, знать музыку разных жанров, стилей и направлений. Материалы данных очерков содержат ключевые сведения по изучаемой дисциплине, в них сконцентрирована информация о наиболее значительных представителях музыкального искусства России второй половины XX в.

Монографические очерки освещают творчество крупнейших композиторов России, деятельность которых формировалась в новый исторический период, в так называемые годы «оттепели»: конец 1950-х – 1960-е гг.

В кратких лекциях содержатся биографические сведения, характеризуется эволюция творческого пути, освещаются вопросы стиля и индивидуальных особенностей музыкального языка композиторов, представивших основные стилевые направления в музыке России данного периода. Это музыканты Московской композиторской школы – Р.К. Щедрин, А.Г. Шнитке, Э.В. Денисов, С.А. Губайдулина и Петербургской композиторской школы – С.М. Слонимский, Б.И. Тищенко, В.А. Гаврилин.

Освещение творческих биографий этих композиторов дается в контексте характеристики художественных процессов времени, что помогает получить представление о главных тенденциях в музыкальном искусстве советского и постсоветского периода. Освоение новых техник композиторского письма, поиски в области жанровых и стилевых решений, поворот от традиционности музыкального мышления – все это отличает русский музыкальный авангард второй вол-

ны. Его особенности раскрываются в монографических очерках о творчестве А.Г. Шнитке, Э.В. Денисова, С.А. Губайдулиной. В рамках характеристики творчества композиторов представлены также черты таких новых для того времени стилистических направлений в музыкальном искусстве, как неофольклоризм (Р.К. Щедрин, В.А. Гаврилин, С.М. Слонимский, Б.И. Тищенко), неоклассицизм (С.М. Слонимский), полистилистика (А.Г. Шнитке).

В качестве дополнения к лекциям предлагаются возможные темы семинаров, целью которых является расширение и конкретизация тех сведений, которые даются в очерках. Они касаются также изучения отдельных произведений музыкальной литературы – самых показательных с точки зрения стиля композитора. Самостоятельная работа студентов по темам, выносимым на семинарские занятия, должна дополнить, углубить и детализировать материал, изложенный в лекциях. Понимание и освоение творчества каждого композитора требует внимательного слушания произведений с нотами, анализа музыкально-выразительных средств, формы и драматургии этих произведений, постижения их художественного смысла и содержания.

Рекомендуемая литература, список которой прилагается к каждому очерку, окажет помощь в изучении этих вопросов и расширении знаний в области музыкального искусства России изучаемого периода.

Контрольные вопросы даются для проверки знаний, они нацелены на выявление особенностей творчества и специфики музыкального языка каждого из композиторов, осмысление их роли в формировании новых направлений в музыке второй половины XX в., музыкальных явлений и стилей. Ответы на вопросы возможны после усвоения содержания лекционных занятий, работы на семинарах, чтения литературы, самостоятельного слушания музыкальных произведений.

Родион Константинович ЩЕДРИН (р. 1932)

*Сочетание блестящего остроумия
и глубокого чувства драмы,
тонкой мысли и мощной конструкции,
смелого, подчас дерзкого эксперимента
и неизменности русской национальной традиции,
помноженное на высочайшую технику письма, –
это всегда восхищало и восхищает меня в творчестве Щедрина.*
М. Плетнев

Один из крупнейших композиторов современности, ставший классиком при жизни, Щедрин принадлежит поколению музыкантов, формировавшихся в период «хрущёвской оттепели», когда молодые таланты смело и дерзко обновляли советское искусство и литературу новыми темами, образами, художественными средствами. Освоивший все техники письма XX в. и обогативший их, Щедрин, вместе с тем, не приобщился к эстетике авангарда, в своем искусстве он остался верен главному предназначению музыки – идти от сердца ее создателя к сердцу широкого слушателя. Богатейший мир музыкальных образов Щедрина объединяется одной главной темой – национальной, русской: это жизнь русского человека, русская история, ее герои и простые люди, колокольные звоны, свирельные наигрыши, протяжные песни и частушки, персонажи классической русской литературы... По словам исследователя творчества композитора В. Холоповой, «столь широкое и любовное раскрытие красоты национально-русской традиции уникально в российской музыке второй половины XX ст. и нынешнего дня»¹. Музыкальный язык Щедрина



¹ Холопова, В.Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. – М., 2000. – С. 267.

исключительно современный, яркий, полный изобретательных находок и новейших приемов. Вместе с тем он прочно основан на вековых традициях западноевропейской и русской музыкальной классики. Композиторский стиль Щедрина принадлежит академической новой музыке.

Человеческая и творческая личность этого музыканта универсальна: он не только композитор, но и автор либретто, статей о композиторах и музыкальном искусстве, пианист, органист, член и председатель международных жюри конкурсов и фестивалей. Он также руководил Союзом композиторов России (1973 – 1991 г.), преподавал в Московской консерватории (1965 – 1969), дает мастер-классы по всему миру. Будучи также спортсменом (виндсерфинг, водные лыжи), увлекаясь велосипедом, рыбной ловлей, футболом, Щедрин является живым, современным человеком, а не художником в «башне из слоновой кости».

Родион Константинович Щедрин родился 16 декабря 1932 г. в Москве. Дед (по отцу) будущего композитора был православным священником в городе Алексин Тульской губернии. Отец, Константин Михайлович Щедрин, профессиональный музыкант, окончил Московскую консерваторию, после чего открыл музыкальную школу в Алексине и стал ее директором. Вернувшись в Москву, он стал одним из основателей (в 1932 г.) Союза композиторов. Бабушка (по матери) была воспитанницей Санкт-Петербургского Института благородных девиц. Мать Конкордия Ивановна музыке обучалась, но музыкантом не стала и работала экономистом в бухгалтерии Большого театра. Музыка окружала мальчика с самого раннего детства: отец играл на скрипке и фортепиано, музицировал со своими братьями в составе семейного трио. Родион был отдан в музыкальную школу, но вскоре началась Отечественная война. В октябре 1941 г. семья Щедриных уехала в Самару (Куйбышев), куда был эвакуирован Большой театр. Там же находился и Д.Д. Шостакович, завершавший свою Седьмую симфонию, которая была впервые исполнена в Куйбышеве в марте 1942 г. Мальчику довелось быть на исторической премьере этого сочинения. По возвращении в Москву в 1943 г. Родиона отдали в Центральную музыкальную школу, но он дважды убежал на фронт (один раз добрался до Кронштадта), после чего родители решили отдать его в Нахимовское училище. Однако в 1944 г. открылось Московское хоровое училище (мальчиков). Его создатель и первый директор, знаменитый хормейстер А.В. Свешников пригласил К.М. Щедрина преподавать там историю музыки и музыкально-

теоретические дисциплины, а тот, в свою очередь, попросил зачислить на учебу своего сына, у которого был абсолютный слух и приемлемый голос. В 1947 г. в Хоровом училище был проведен композиторский конкурс, жюри которого возглавлял Арам Хачатурян. Родион Щедрин стал победителем конкурса, это был его первый композиторский успех.

В 1950 г. Щедрин поступил в Московскую консерваторию, где обучался по двум специальностям – фортепиано в классе Я.В. Флиера и композиции у Ю.А. Шапорина. Во время учебы в консерватории у него проявился интерес к русскому фольклору: в учебной программе студентов-композиторов были обязательны фольклорные экспедиции. Поездка в районы Вологодской области – край, чрезвычайно богатый частушками, раскрыла молодому музыканту своеобразие и привлекательность этого народного жанра, к которому у него возник особый интерес (она импонировала личности остроумящего и острословного Щедрина).

Его значительным произведением в студенческие годы стал *Первый фортепианный концерт* (1954). В музыке Концерта проявилось все то, что в дальнейшем получит развитие в творчестве Щедрина: живость музыкальной мысли, моторика ритма, тембровый блеск, напряженная и терпкая гемитонная (полутоновая) интервалика, частушечные мотивы и попевки. Автор с блеском исполнил Концерт на пленуме Союза композиторов и вскоре получил известие о том, что его, студента IV курса консерватории, приняли в члены Союза композиторов.

В 1955 г. Щедрин оканчивает Московскую консерваторию по двум специальностям и продолжает до 1959 г. обучение в аспирантуре по композиции у Шапорина. В 1958 г. он женится на балерине, солистке Большого театра Майе Плисецкой, ставшей вскоре мировой знаменитостью. Плисецкая танцевала роль Царь-девицы в балете Щедрина «Конек-Горбунук», написанном им по сказке П. Ершова в 1956 г. Балет продолжил линию пышного, волшебного-сказочного представления на русский сюжет по типу «Жар-птицы» Стравинского. Особое значение в музыке балета Щедрин придал колористике и психологизму, развив лучшие стилистические находки Стравинского и Прокофьева («Каменный цветок»). Ко времени постановки балета в Большом театре в 1960 г. молодой композитор стал известным на всю страну благодаря музыке, написанной им для кинофильма «Высота», в частности, как автор «Веселого марша монтажников-высотников» («Не коচেгары мы, не плотники...»).

В 1958 г. в Большом зале консерватории прозвучала *Первая симфония* Щедрина – произведение суровое, трагедийное, связанное с переживанием войны, написанное в трех частях – Рондо, Токката, Тема с вариациями. В качестве темы финала композитор использовал народную частушку в характере колыбельной и развил ее в виде глинкайских вариаций на выдержанную мелодию. Симфония вызвала споры критиков, поскольку композитор ушел в ней от классических шаблонов, представив новое решение симфонического цикла и новую эстетику музыкальных контрастов. И в дальнейшем на протяжении всего творческого пути Щедрин ломал стереотипы устоявшихся жанров, искал новые, оригинальные и свежие художественные решения.

В 1961 г. композитор написал оперу «Не только любовь» и Камерную сюиту для 20 скрипок, арфы, аккордеона и двух контрабасов. Сюита, самое классически-уравновешенное произведение Щедрина, часто передаваемая по радио, стала одним из самых популярных его произведений.

Лирическая опера «*Не только любовь*» написана по мотивам деревенских рассказов С. Антонова с включением в либретто текстов современных частушек. Щедрин стремился реформировать советскую оперу с ее монументальными формами, идеологическим пафосом, повернуть в камерную сферу, передать волнующие переживания обыкновенных людей. В центре сюжета оперы – любовь молодой женщины, председателя колхоза Варвары, психология ее чувств. Главной жанровой основой музыки произведения стал частушечный пласт: лирические припевки, частушки-страдания, частушечные плясы. По роли частушки «Не только любовь» может быть названа «оперой-частушкой», что выделяет ее из всей мировой оперной литературы.

В 1963 г. Щедрин создает произведения, полные юмора и сатиры – Первый концерт для оркестра «Озорные частушки» и кантату «Бюрократида».

В «*Озорных частушках*» симфоническими средствами воспроизводится манера частушечных «припевок» с поочередным вступлением каждого нового исполнителя на фоне непрерывного гармошечного наигрыша. Щедрин нашел оригинальную новую форму, которую, по его определению, считал «по существу токкатой, тематизм которой складывается из множества мотивов – не одного-двух, а, может быть 70, когда тематическую функцию приобретает и тембр, и регистр, и т.п.»

Курортная кантата «*Бюрократида*» в 10 частях написана на подлинный текст Памятки отдыхающему в пансионате «Курпаты». Эф-

фект пародирования в кантате создается здесь путем сочетания таких серьезных жанров как ария, дуэт, хорал в стиле опер и пассионов эпохи барокко и полифонических форм (канон, fuga) с бытовым советским текстом инструкции для отдыхающих с нелепыми запретами, гротесковым интонированием, тупым скандированием, диссонантной гармонией. Композитор делает все возможное, чтобы усилить это несоответствие, и создает блестящую музыкальную карикатуру на бюрократию, шедевр сатиры в музыке.

В ряде произведений предстало мастерство Щедрина в области полифонического письма. В пьесах цикла «24 прелюдии и фуги» (1-й том, в диэзных тональностях – 1964, 2-й том, в бемольных тональностях – 1970) он соединяет академический жанр с фортепианной виртуозностью и новыми музыкальными идеями. Считая, что приобретение капитального полифонического умения чрезвычайно важно для композитора, Щедрин, чтобы закрепить личный опыт в этой области, в 1972 г. создает собственный практический учебник по полифонии – «Полифоническую тетрадь» для фортепиано. Тетрадь состоит из 25 прелюдий, в каждой из которых реализуется какой-либо важный полифонический прием, а в 25-й пьесе автор монтирует начальные фрагменты последовательно всех 24 прелюдий, тем самым создав принципиально новую, политематическую форму.

Начиная с 1965 г., Щедрин одно за другим создает ряд авангардно-новаторских произведений, представляя свободное и виртуозное владение новейшими техниками композиторского письма.

Вторая симфония (1965), в которой, продолжая тематику своей Первой симфонии, композитор вернулся к военным впечатлениям детства, является уникальной для симфонического жанра композицией, названной автором «25 прелюдий». Прелюдии складываются в 5 частей, образуя сквозную форму, основанную на последовательной неповторяемости музыкальных мыслей. Представляя новую эстетику музыкальной формы, композитор в этом сочинении обнаруживает и технический универсализм: помимо сложных полифонических форм (двойная fuga, ракоходный канон и др.), есть работа с сериями и 12-тоновостью, алеаторические «блоки» и многие другие новации.

Вслед за Второй симфонией Щедрин пишет *Второй фортепианный концерт* (1966) – произведение, ставшее выдающимся этапом не только в его творческой жизни, но и во всей новой музыке советского периода. Впервые в российской музыке появился стиливой коллаж, кроме того, он впервые был создан авангардистской 12-тоново-

стью и джазом (додекафония и джаз были в то время официально осуждаемы). Через всю I часть («Диалоги») проходит 12-тоновая серия, во II части («Импровизация») применяется алеаторика, а в финале («Контрасты») использован коллаж. В коллаж вовлечены «звоны» оркестра, имитация настройки рояля, экспрессивная «драма оркестра», этюд у фортепиано, элегантно-джазовое соло фортепиано. Музыка концерта словно показывает стремление к синтезу разных видов культур в драматично разорванном художественном мире XX в.

В 1967 г. по просьбе Майи Плисецкой Щедрин создает для балетной постановки в Москве «Кармен-сюиту» – транскрипцию оперы Бизе «Кармен» для струнных с 47 ударами. Оригинальность и свежесть оркестровки этого произведения, которое исполняется также в концертном варианте, принесли ему огромную популярность во всем мире.

В этом же году по заказу Нью-Йоркской филармонии к ее 125-летней годовщине композитор написал Второй концерт для оркестра «Звоны». В аннотации автор пояснял: «Колокольный звон с самых давних времен занимал большое место в жизни русского человека, возвещал о радостях и горе, сопутствовал праздникам и бедам». В этом сочинении Щедрин использовал некоторые принципы колокольного звона, элементы старинного русского знаменного распева, применил натуральную русскую звонницу – набор разновысотных колоколов. Написанная сонорной техникой, эта симфоническая партитура стала энциклопедией русских звонов, а сонорно-колокольный опыт явился уникальным в русской и мировой музыке.

Общение с одним из самых известных поэтов в 1960-х гг. – Андреем Вознесенским, впечатление от интонации голоса поэта, читавшего свои стихи, вдохновило в 1968 г. Щедрина на создание необычного произведения. Это была «Поэтория» – концерт для поэта в сопровождении женского голоса, смешанного хора и симфонического оркестра, с введением синтезатора света. Андрей Вознесенский выступал в качестве чтеца своих строк. Соло контральто в народном стиле было рассчитано на голос певицы Людмилы Зыкиной. Отобранные для оратории стихи говорят о Жизни, Смерти и надежде на Возрождение – все они о России. Музыка «Поэтории» прославляется пением-голошением Зыкиной, в котором Щедрина слышались голоса русских сказительниц, деревенских плакальщиц. Народная манера выступает у композитора и как авангардная: вне диатоники, тональности, метра, с нетемперированными «сбросами» звука. Хорошая партитура произведения наполнена алеаторикой, внеметричным

движением голосов с использованием сонорного хорового шепота, движущихся кластеров. В оркестровой партитуре принципиальным новшеством явилось сверхмногоголосие, доходящее в кульминации («Помогите Ташкенту!») до 71 партии (!). После премьеры «Поэтории» мнения авторитетных музыкантов разделились, но отзыв самого авторитетного из них – Д. Шостаковича был таким: «До сих пор нахожусь под глубоким воздействием музыки. Думается мне, что мы находимся на переломном этапе творческой биографии Щедрина, что он будет отныне шире смотреть на жизнь и отображать ее содержание»¹.

В 1969 г. композитор пишет ораторию «Ленин в сердце народном», используя документальные тексты – воспоминания современников о Ленине, народные тексты сказительницы М. Крюковой. Сольная вокальная партия вновь предназначалась для народного голоса Людмилы Зыкиной.

В 1970-х гг. творчество Щедрина вступило в новый период, характеризующийся тенденциями неоромантизма, а также синтезом новейших приемов письма и природы народной музыки. Продолжается сотрудничество с М. Плисецкой: ей посвящаются балеты «Анна Каренина» (1971), «Чайка» (1979).

В этот период был написан также *Третий фортепианный концерт* (1973), который во всем творчестве композитора резко выделяется как самое авангардно-сложное сочинение. Его форму автор определил как «Вариации и тема». Музыкальный язык концерта полностью диссонантный, тональности нет, отсутствуют связи с народной и классической музыкой, нет жанровых признаков. Единственный узнаваемый музыкальный знак-символ в произведении – колокольный звон, семь ударов которого имитируются оркестром в его последних тактах.

В 1976 г. была окончена опера «Мертвые души», над которой композитор работал более 10 лет. Щедрин сам написал либретто, определив жанр произведения как оперные сцены по поэме Гоголя. Он вернулся к теме народа и его судьбы, к использованию русского фольклора. Оригинальное сценическое и музыкально-драматургическое решение оперы заключается в сопоставлении двух контрастных миров: народа и «мертвых душ» чиновничьей России. Эти миры не пересекаются, а существуют параллельно – как в партитуре, так и на сцене, которая разделена на два этажа. Верхний этаж отводится на-

¹ Холопова, В.Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. – М., 2000. – С. 72.

родным образам, нижний – характеристическим персонажам, с которыми встречается Чичиков. Музыкальное воплощение народных образов опирается на фольклор, трактованный своеобразно: используются только подлинные тексты народных песен и народные тембры без цитирования фольклорных мелодий. «Народная опера» мелодична, распевна, с бубенцами тройки в оркестре, что создает эпический образ страны-судьбы. «Опера господ» имеет черты итальянской оперы buffa с традиционными формами арии, ариозо, различных ансамблей и хора, однако своеобразная артикуляция, ритмика, стаккато в пении, характеристические тембры (так, например, партия Плюшкина поручается меццо-сопрано) и другие приемы письма создают острый гротеск. В контрасте «двух опер» воплощена идея противопоставления двух миров. В этом произведении, представляющем собирательный образ Руси, проявился сатирический талант композитора, его мастерское использование возможностей человеческого голоса и выразительных средств оркестра.

Следующим сценическим произведением стал балет «Чайка» (1979). Характер музыки этого произведения символистско-импрессионистический, что соответствует загадочности и недоговоренности пьесы Чехова. Композитор нашел для балета уникальную форму – это цикл из 24 Прелюдий, трех Интерлюдий и Постлюдии, которые совмещены по принципу монтажности и информируют о самом главном в сюжете.

Начало 1980-х гг. в творчестве Щедрина было ознаменовано рядом фундаментальных хоровых произведений: хоровой цикл «Строфы Евгения Онегина», хоровая поэма «Казнь Пугачева» на фрагменты текстов Пушкина, «Концертино» – виртуозный четырехчастный вокализ для хора a cappella.

Особой масштабностью и серьезностью выделились сочинения, посвященные 300-летию со дня рождения И.С. Баха. В 1983 г. композитор создал монументальное инструментальное произведение – «Музыкальное приношение» для органа, 3 флейт, 3 фаготов и 3 тромбонов (первоначальная длительность – 2 ч. 12 мин., имеется редакция на полтора часа). Сочинение было задумано как музыкальная медитация: предполагалось не только слушать музыку, но и коллективно поклоняться гению Баха.

Еще одним сочинением к 300-летию Баха стала «Эхо-соната» для скрипки соло (1984), где символическим эхом из гармонично-прекрасных далеких времен явились краткие аппликации из произведений Баха. Форма сонаты представляет собой тему, 9 вариаций и эпилог.

Третьим сочинением к юбилею Баха стала «Музыка для города Кётена» – трехчастный цикл для камерного оркестра (1984). В этом произведении Щедрин впервые приобщается к стилю необарокко, моделью для него становятся жанр *concerto grosso*, в частности, «Бранденбургские» концерты Баха: на первый план выступает ансамблевая игра инструментов, достигающая мастерского блеска.

Семейные юбилейные даты этого десятилетия (50-летие самого композитора и 60-летие Майи Плисецкой) вызвали к жизни «Автопортрет» для оркестра (1984) и балет «Дама с собачкой» по одноименному рассказу Чехова (1985), явившийся самым лирико-поэтическим балетом Щедрина.

С наступлением перестройки во второй половине 1980-х гг. были сняты запреты на духовную тему в искусстве. Широко отмечалось в 1988 г. 1000-летие принятия христианства на Руси. К этой дате Щедрин, внук православного священника, крещеный в детстве, создал «Стихиру на тысячелетие крещения Руси» и литургию «Запечатленный ангел».

Оркестровая «Стихира на тысячелетие крещения Руси» (1987) написана на основе сочиненной Иваном Грозным и записанной крюками стихиры на праздник Владимирской иконы. В произведении композитор воссоздал мир древнерусского церковного пения – его неспешность, плавность, погруженность в глубокое религиозное чувство. В некоторых местах оркестранты голосом подпевают своим партиями.

В «Запечатленном ангеле», или хоровой музыке по одноименной повести Н. Лескова на канонические церковнославянские тексты для смешанного хора а саррелла со свирелью (флейтой) в девяти частях (1988) композитор осуществил свое заветное желание написать литургию на подлинные православные церковные тексты. Повесть Лескова не служила программой произведения Щедрина, из нее были взяты отдельные элементы (тексты двух частей, образ свирелиста, образ иконы, сожженной печатью и снова чистой). И по отношению к литургии композитор не ставил цели воспроизвести всю ее последовательность, а отобрал лишь ряд текстов, с сокращениями и перестановками. Русская литургия «Запечатленный ангел» Щедрина стала выдающимся произведением духовной музыки XX в., своего рода энциклопедией русского хорового письма. В музыке произведения сплавлены древние традиции пения (церковного и народного) и новшества XX в., в том числе созданные автором.

В конце 1980-х гг. композитор написал ряд произведений по заказу из-за рубежа. Разножанровые, все они воплощают русскую те-

матику. Именно по этому пути Щедрин будет следовать и в дальнейшем, позиционируя себя для зарубежных стран всегда как композитора русского. По заказу из Японии был написан мюзикл «Нина и 12 месяцев» по сказке С. Маршака, по заказу из Финляндии – трио для флейты, гобоя и кларнета «Три пастуха» в духе «инструментального театра». В качестве обязательной пьесы для конкурсантов Международного конкурса им. М. Ростроповича, проходившего в Париже в 1990 г. – «Русские наигрыши» для виолончели соло. Откликом на заказ Чикагского симфонического оркестра к его 100-летию в 1989 г. был написан Третий концерт для оркестра «Старинная музыка российских провинциальных цирков», в том же году по предложению из Японии для Интернациональной программы музыки в Сантори-холл (Токио) Щедрин написал Четвертый концерт для оркестра «Хороводы». Своими «концертами для оркестра» композитор создал специфический жанр: в отличие от единственного циклического Концерта для оркестра Бартока, его концерты одночастны и программны. Пятый концерт – «Четыре русские песни» – был написан в 1997 г.

В начале 1990-х гг. Щедрин и М. Плисецкая переезжают на жительство в Германию и обосновываются в Мюнхене, сохраняя российское гражданство. В 1993 г. композитор заключает эксклюзивный контракт со знаменитой фирмой «Шотт и сыновья», в свое время сотрудничавшей с Бетховеном и Вагнером. Издательство Ricordi выпускает каталог сочинений Щедрина на английском языке. В Интернет были запущены каталоги Internet Russisches Musikarchiv на немецком языке и Internet Edition Compiled by Onno van Rijen на английском вместе со звучащими образцами и нумерацией опусов всех его сочинений. Кроме того, Щедрин стал первым русским музыкантом, принятым в GEMA – общество по защите прав композитора. Внимание к его творчеству показали также новые почетные премии на родине и за границей. Начинает устанавливаться прочная фестивальная традиция музыки Щедрина. Самые важные фестивали были приурочены к 60-летию и к 65-летию композитора – в Финляндии, Франции, Германии, США. Большой размах принял фестиваль в России в декабре 1997 г. под названием «Музыка и время»: он шел в течение 19 дней в четырех городах – Москве, Санкт-Петербурге, Нижнем Новгороде и Самаре.

Работая за рубежом, Щедрин удержал и укрепил важнейшие качества своего индивидуального стиля – демократичность, русскую направленность тематики, синтез традиций и нового в письме.

Все четыре оперы, написанные композитором в зарубежный период творчества, написаны на классические русские сюжеты. В 1994 г. Щедрин закончил работу над оперой *«Лолита»* по одноименному роману В. Набокова. И в либретто, и в глубоко лирической музыке этого произведения он постарался углубить моральную сторону романа.

В 2002 г. в Линкольн-центре Нью-Йорка состоялась мировая премьера оперы Щедрина для концертной сцены *«Очарованный странник»* (три солиста, хор, оркестр) по повести Н. Лескова. В этой опере-русской драме воплощены пласты церковной и народной русской музыки, в том числе подлинные обороты русского знаменного пения, имитации пастушьих наигрышей, фольклорные тексты песен с мелодиями самого композитора.

В 2006 г. была написана опера *«Боярыня Морозова»* – также предназначенная для концертного исполнения, на сюжет из русской истории XVII в., пересказанная словами летописцев. Основной либретто, написанного самим композитором, стали тексты *«Жития протопопа Аввакума»* и *«Жития боярыни Морозовой»*. Впервые в партитуре оперы отсутствует симфонический оркестр, его роль выполняет хор, комментирующий события и непосредственно участвующий в них (помогают хору лишь труба, литавры и ударные). Композитор назвал произведение русской хоровой оперой, создав новый вариант привычного жанра.

Летом 2013 г. в Петербурге состоялась премьера оперы *«Левша»* (сказ о тульском косом Левше) по одноименной повести Н.С. Лескова, написанная по заказу Валерия Гергиева для открытия *«Новой сцены Мариинского театра»*. Центральная фигура оперы – тульский умелец-самородок Левша, который объединяет в себе самые яркие черты, присущие русскому характеру.

В 1990-е гг. в результате контактов композитора с крупнейшими мировыми исполнителями был написан ряд концертов для солиста с оркестром. Его триада концертов для солирующих струнных инструментов выразила новое музыкальное чувство, новую манеру высказывания вполголоса, трагизм. Концерты объединены лиричностью, медленным темпом, погружением во внутренний мир. *«Sotto voce concerto»* для виолончели с оркестром в 4-х частях посвящен М. Ростроповичу (1994), *«Concerto cantabile»* для скрипки и струнного оркестра в 3-х частях (1997) посвящен М. Венгеру, одночастный *«Concerto dolce»* для альты, струнного оркестра и арфы (1997) – Ю. Башмету. В этот период были также написаны Четвертый (1991),

Пятый (1999) и Шестой (2003) концерты для фортепиано, Концерт для трубы (1993) с оркестром, Концертная притча для виолончели соло, струнного оркестра и литавр (2003), Концерт для гобоя с оркестром (2009), а также двойные концерты – для скрипки и тромбона в сопровождении струнного ансамбля (2004) и «Романтическое приношение» для фортепиано, виолончели и оркестра (2010) .

В оркестровых сочинениях середины 1990-х гг. очевидно тяготение Щедрина к русской тематике и струнному составу: это струнная музыка в 4-х частях «Российские фотографии», посвященная оркестру «Виртуозы Москвы» под управлением В. Спивакова, «Величание» для струнных инструментов, «Вологодские свирели» («В честь Бартока») для гобоя, английского рожка, валторны и струнного оркестра (1995).

Для симфонического оркестра в 1994 г. была написана пьеса «Хрустальные гусли» – импрессионистическая, сонорная, навеянная мотивами русских народных сказок о волшебных хрустальных гуслих, звучавших лишь в руках хороших, добрых людей. Гусли – еще один элемент русской культуры, открытый композитором для своего творчества.

На грани тысячелетий по заказу из Германии Щедрин написал Прелюдию к Девятой симфонии Бетховена (1999), а к юбилею Баварского оркестра Радио – Третью симфонию «Лица русских сказок» (2000) с отражением образов «Дудки-самогудки», «Сестрицы Аленушки да братца Иванушки», «Царевны-лягушки» и др. В 2008 г. композитор создал симфонический фрагмент для оркестра «Гейлигенштадское завещание Бетховена», в 2009 – симфоническую фреску для оркестра «Литовская сага» (предки М. Плисецкой – из Литвы, в Литве находится дом Щедрина и Плисецкой, они имеют также литовское гражданство).

В камерных произведениях этого десятилетия можно наблюдать изобретения композитора в области характера музыкального звука: «Эхо на *santus firmus* Орландо ди Лассо» для органа и блокфлейты сопрано (1994), «Ледяной дом» – русская сказка для маримбафона (1995), «Музыка издалека» для двух блокфлейт, «Балалайка» для скрипки соло без смычка (1997). В 1997 г. впервые прозвучала в исполнении М. Ростроповича посвященная ему Соната для виолончели и фортепиано в “ми” в 3-х частях – неоклассическое эмоционально и образно глубокое произведение, содержащее элементы ранней полифонической техники. В этом же году американский пианист Ефим Бронфман исполнил написанную для него Вторую сонату для

фортепиано, в авторской аннотации к которой отмечается: «Замысел сочинения заключается в написании пьесы открыто виртуозного концертного характера. Пьесы, дающей возможность пианисту продемонстрировать слушателю свою техническую оснащенность и артистизм». Музыка сонаты полна оригинальных технических и тембровых находок, новой трактовки сонорности.

Среди произведений композитора последних лет – драматическая сцена «Клеопатра и Змея» для женского голоса и симфонического оркестра на текст заключительной сцены трагедии Шекспира «Антоний и Клеопатра» в переводе Б. Пастернака (2012). В 2000-е гг. он написал множество фортепианных опусов, среди которых несколько альбомов фортепианных пьес («Дневник», «Вопросы», «Романтические дуэты», «Простые страницы»), а также концерт для фортепиано «Частушки» (2001). Примечательно обращение композитора к мелодиям из сборника Н.А. Римского-Корсакова «100 русских народных песен», на основе которых им написан цикл для виолончели и фортепиано «Старинные мелодии русских народных песен». Все это свидетельствует о том, что труд композитора остается по-прежнему очень интенсивным, а его неиссякаемая творческая фантазия рождает каждый раз новые образные и жанровые открытия.

Художественная позиция Щедрина выделяется ярким своеобразием среди музыкантов его поколения. Доминантой его творчества является русская почвенность. Она проявляется как в постоянном обращении композитора к произведениям русских писателей и поэтов-классиков, выборе тем и сюжетов, в которых звучит боль за судьбу России, выведении на сцену народных персонажей, так и в любви ко всем слоям и жанрам народной национальной культуры. В академическую музыку второй половины XX в. Щедрин впервые ввел такие жанры русского фольклора как частушка, народный речитатив, голошения плакальщиц, народную манеру женского и мужского пения, стереофонические пастушьи свирельные переключки, треньканье балалайки, наигрыши гармошки, звон бубенцов, треньканье на ложках и т.д. При этом он воссоздал особые виды мелодий, горизонтальную народную гармонию, специфические пропорции ритма.

Наряду с фольклорным материалом Щедрин обращается в своей музыке к другой глубокой национальной традиции – церковной, которая представлена в виде колокольных звонов и знаменного распева. Этот пласт национального искусства воплощался в творчестве русских композиторов-классиков – Мусоргского, Рахманинова, однако стиль Щедрина принадлежит новой музыке. Его музыкальный

язык обладает всеми ведущими приемами композиторского письма XX в.: это хроматическая 12-тоновость, гемитоника, скачковая мелодическая линия, асимметричные структуры ритмики, полифонизированные музыкальные формы, сверхмногоголосные фактуры, алеаторика, стереофония, полистилистика. Причисляя себя к композиторам поставангарда, Щедрин относится избирательно к огромному количеству новаций в композиции второй половины XX в., в соответствии с художественными задачами применяя далеко не все. Так, например, ему остались чуждыми пуантилизм, тотальный сериализм, додекафония Шёнберга. По наблюдению В. Холоповой, «материал его произведений стоит на крепком «четырёхугольнике» параметров, обязательных для музыкального языка авторов новой музыки этого времени. На теоретическом языке (также – новом) они называются: 1) гемитоника; 2) «параметр экспрессии»; 3) пространственность как самостоятельный параметр; 4) сонорика»¹.

Гемитоника – звуковысотная система, основанная на сочетании полутона с любым другим интервалом. Приобретая законченный вид у Веберна, она распространилась в музыке второй половины XX в. Через нее слышится новая гармония XX в., с характерной острой напряженностью интонации.

«Параметр экспрессии» – это синтез артикуляционно-фактурно-ритмических средств, как, например, контраст непрерывного легато и прерывистого стаккато. В музыке Щедрина с помощью такой оппозиции певуче-тянущихся и колко-отрывистых манер пения создан, в частности, контраст двух психологических миров в опере «Мертвые души».

Пространственность, по сравнению с приемом «эхо» Ренессанса и «террасами» барокко, в музыке XX в. возрождена в новом значении и является способом углубления музыкального смысла при акустическом «углублении» в подаче материала. Проекция звучаний «вдаль», «ввысь», «вниз», «влево», «вправо», смещение пространственных зон создают ауру музыки, усиленной по смысловой выразительности, живо переменчивой в течении.

Музыка второй половины XX в. изобрела массу видов сонористики – кластеры, микрополифония, шумы, электроника. Щедрин вводит еще «не обыгранный» вид тембровой сонористики – колокольный, особенно в «Звонах». Он также находит ранее никем не найденный и не осознанный ритмический тип сонористики – в сверхбыстром финале Второй сонаты для фортепиано.

¹ Холопова, В.Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. – М., 2000. – С. 264.

Сам композитор о своем творчестве говорит так: «Какие существуют ныне современные открытия – все их перевариваю, и аудитория хорошо это понимает. И все-таки помню, что пишу-то для слушателей, не хочу рвать с ними, не хочу уходить, чтоб не заблудиться»¹. Он убежден в том, что музыка, написанная в наши дни, как и в прежние времена, должна запасть в душу и сердце человека. И на музыку этого выдающегося композитора современности горячо откликается публика всего мира.

Темы семинарских занятий

1. Оперы Щедрина.
2. Балеты Щедрина.
3. Хоровое творчество.
4. Инструментальная музыка.
5. Духовная тема в творчестве Щедрина.

Вопросы

1. Перечислите произведения Щедрина, написанные на сюжеты русских писателей-классиков.
2. Что нового внес Щедрин в область русской балетной музыки?
3. Назовите произведения Щедрина, основанные на жанрах частушки, колокольного звона, пастушьих наигрышей, знаменного распева.
4. Какие техники письма XX в. использует композитор в своих произведениях?
5. Каким направлениям в музыке XX в. принадлежат произведения Щедрина?
6. В чем состоит индивидуальность творческой личности Щедрина?

Рекомендуемая литература

- Аверьянова, О.И.* Русская музыка второй половины XX века: Родион Щедрин, Эдисон Денисов, Альфред Шнитке. Биографии. – М., 2004.
- Тригорьева, Г.* Стилиевые направления русской советской музыки 2-ой половины XX века: 50–80-е годы. – М., 1989.
- Лихачева, И.* Музыкальный театр Р. Щедрина. – М., 1977.

¹ *Холопова, В.* Неизвестный Щедрин // Музыкальная академия. – 1998. – № 2. – С. 14.

Никитина, Л. Советская музыка: история и современность. – М., 1991.

Паисов, Ю. Хор в творчестве Родиона Щедрина. – М., 1992.

Раабен, Л. О духовном ренессансе в русской музыке 1960 – 80-х годов. – СПб., 1998. (глава о Щедринае).

Родион Константинович Щедрин. Материалы к творческой биографии/ ред.-сост. Е.С. Власова. – М., 2000.

Тараканов, М.Е. Творчество Родиона Щедрина. – М., 1980.

Тараканов, М.Е. Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке (60–70-е годы). – М., 1988.

Холопова, В.Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. – М., 2000.

Щедрин, Р.К. Автобиографические записи. – М., 2008.

Альфред Гарриевич ШНИТКЕ (1934–1998)

Самое главное в музыке Шнитке – то, что она идет из самой глубины человеческого духа, а это качество очень редкое.

В. Бобровский

Воспринимая музыку как «голос глубочайшей сущности мироздания»,

А. Шнитке стремится в сочинениях к универсальному стилю, оперирующему «голосами» всех времен, он подчеркивает в музыке прошлого и настоящего элементы «надвременные» и диалектические.

Л. Никитина

Творчество Альфреда Гарриевича Шнитке, получившее в настоящее время мировую известность, отличается драматическим накалом, глубиной мысли, смелым новаторством музыкального мышления. Оно связано как с русской, так и с немецкой культурой, поскольку воплотило важнейшие черты русского и немецкого менталитета – высокую духовность, сложный эмоциональный мир, философичность, мятежность. Природным свойством творческого дарования композитора является романтический склад мышления, что выражается в острой экспрессивности его музыки. Ее стержнем является драматическое начало:



в любых жанрах его творчества проступают черты симфонии-драмы, и в этом композитор стал наследником двух великих симфонистов XX в. – Малера и Шостаковича. Главная тема искусства Шнитке – боль за человека своего времени и его будущее, тревога за судьбу культуры и духовных ценностей. Основные мысли его творчества: «художник – мир», «настоящее – прошлое», «логика – интуиция»,

«высокое – низкое». Его музыка представляет также, по словам самого композитора, «новое плюралистическое музыкальное сознание»¹. Оно выражается в свободном оперировании стилями разных эпох в одном произведении, где совмещаются элементы музыкального языка от барокко до современного шлягера, потому что все это – язык музыки. Данный метод, выработанный Шнитке, был назван им полистилистикой.

Творческая судьба Альфреда Шнитке складывалась не просто. Представитель второго поколения музыкантов советской эпохи – тех, кто начал свой творческий путь на рубеже 1950–1960-х гг., он был одним из композиторов-авангардистов, творчество которых не имело официальной поддержки на родине. Вместе с тем в 1974 г. был проведен первый фестиваль музыки Шнитке в г. Горьком (Нижний Новгород), в 1986 г. Шнитке была присуждена Государственная премия им. Н. Крупской за музыку для кино. Он являлся членом правления Союза композиторов СССР, в 1987 г. получил звание заслуженного деятеля искусств РСФСР, а в 1990 г. был выдвинут на соискание Ленинской премии.

Альфред Гарриевич Шнитке родился 24 ноября 1934 г. в центре Республики Немцев Поволжья г. Энгельсе Саратовской области. Его отец был военным переводчиком, поэтому в 1946–1948 гг. семья жила в Вене. Там будущий композитор тогда еще подросток, получил первые музыкальные впечатления. Здесь же в 12 лет мальчик стал учиться игре на фортепиано и начал сочинять. Вена оставила глубокий след в творчестве композитора: в музыке Шнитке звучат квазицитаты в духе Моцарта, Шуберта, Брукнера. Он признавался: «У меня... ощущение, что Моцарт и Шуберт – из моего детства»².

С 1948 г. семья Шнитке жила в Подмосковье, а затем в Москве, где Альфред учился в музыкальном училище им. Октябрьской революции (в настоящее время – Музыкальный колледж им. А.Г. Шнитке в системе Московского государственного института музыки им. А.Г. Шнитке) на дирижерско-хоровом отделении. Окончив его в 1953 г., он поступает в Московскую консерваторию на композиторское отделение, где в классе Е.К. Голубева проходит весь консерваторский курс, а затем аспирантуру, завершив образование в 1961 г. В 1961–1972 гг. Шнитке преподавал в Московской консерватории, вел класс композиции, инструментовку, чтение партитур, полифонию на теоретико-композиторском факультете.

¹ Шнитке, А. Полистилистические тенденции в современной музыке // Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке. – М., 1990. – С. 327.

² Ивашкин, А. Беседы с композитором Альфредом Шнитке. – М., 1994. – С. 37.

С 1972 г. Шнитке полностью посвящает себя сочинению музыки. С наступлением перестройки музыка композитора становится известной и признанной в других странах. В 1988–1990 гг. фестивали и циклы концертов, посвященные его сочинениям, проводятся в Стокгольме, Лондоне, Вене, Берлине и других городах Европы. С 1989 г. Шнитке вел класс композиции в Высшей школе музыки и театра в Гамбурге, куда он переехал в 1991 г. Оказавшись на родине предков, композитор не терял связи с Россией и приезжал на премьеры своих сочинений. В последние годы Шнитке много и тяжело болел. Он умер от четвертого инсульта в 1998 г. и, согласно завещанию, был похоронен по православному обряду на Новодевичьем кладбище в Москве.

В творческом пути Шнитке выделяется несколько этапов:

– период *становления индивидуального стиля*, который приходится на конец 1950-х гг. (оратория «Нагасаки», кантата «Песни войны и мира», Первый концерт для скрипки с оркестром и др.);

– «авангардный» период *освоения новых техник* – 1960-е гг. (Музыка для фортепиано и камерного оркестра, Первая соната для скрипки и фортепиано, Второй скрипичный концерт, электронная композиция «Поток» и др.);

– период *полистилистики* – конец 1960-х – первая половина 1970-х гг. (Вторая соната для скрипки и фортепиано, Серенада для скрипки, кларнета, фортепиано и ударных, Первая симфония, Concerto grosso № 1, балеты «Лабиринты», «Эскизы», сценическая композиция «Желтый звук» и др.);

– период *«синтеза стилей и «новой простоты»* – вторая половина 1970-х – 1980-е гг. (Гимны, Фортепианный квинтет, «Реквием», Хоровые концерты и «Миннезанг» для хора a cappella, балет «Пер Гюнт», и др.);

– последний период, который характеризуется *синтезированием различных тенденций* – 1990-е гг. в Германии (Седьмая, Восьмая, Девятая симфонии, Вторая и Третья фортепианные сонаты, оперы и др.).

На протяжении почти всех периодов творчества (до отъезда в Германию) Шнитке много и постоянно, с большим успехом работал в области музыки к драматическим спектаклям, кино- и телефильмам.

С первых шагов творчества композитора выявилась главная особенность его природы художника и человека – социальная отзывчивость, чуткая реакция на человеческую боль, психологический реализм. В этом Шнитке явился наследником Гоголя, Толстого, Мусор-

гского, Чайковского, Шостаковича, а также таких немецких художников, как Т. Манн, Брехт. Уже своей дипломной работой композитор обратил на себя всеобщее внимание – это была оратория «Нагасаки» (1958), в которой выдвинут комплекс идей, осмысляющих ситуацию человеческого существования после второй мировой войны. Патетически-экспрессивное произведение, воплощающее тему апокалипсиса, было написано новым музыкальным языком, имело оригинальные решения (так, например, в партитуру в качестве «искусственного эха» поющего женского голоса был введен электрический инструмент пила). Вслед за ораторией последовал ряд произведений разных жанров на актуальные современные темы.

На 1963–1965 гг. приходится интенсивная работа Шнитке над развитием своего музыкального языка. Как и другие композиторы его поколения, он начал осваивать новые композиционные техники XX в., опробовал додекафонно-серийную и серийную системы сочинения, в сжатые сроки изучил творчество Стравинского, Веберна, Ноно, Штокхаузена, Лигети, Берно, Пендерецкого и др. Он также штудировал теоретические труды западноевропейских композиторов и теоретиков, написанные в 1950–1960-е гг. В это же время Шнитке был особенно активен как музыковед-теоретик. В своих работах 1960-х гг. он охватил практически всю панораму того, что представляло новую музыку. В среде композиторов, теоретиков и других музыкантов Шнитке часто был первым, кто знал о появлении какой-либо новой музыкальной теории, системы сочинения, перспективной творческой идеи. Его музыкально-научная деятельность, работа в Союзе композиторов, в Электронной студии, выступления в печати, преподавание способствовали профессиональному просвещению отечественных музыкантов.

Принципиально новый этап его творчества, по мнению самого композитора, начался в 1970-е гг. Шнитке уже не устраивали ограничение средств, строгая регламентация в серийной технике, невозможность выразить с ее помощью контраст как стимул развития в крупной форме – те качества, которые являлись его потребностью как художника. Он искал способ расширения, обновления и обострения этого контраста и нашел его в контрасте стилей. По словам композитора, «контраст стилей может выполнять ту же функцию, что и классический тональный и тематический контраст, который уже не воспринимается в наше время»¹. Идея полистилистики родилась у Шнит-

¹Чигарева, Е. «Ощущение бесконечно продолжающейся жизни...» // Советская музыка. – 1991. – № 8. – С. 13.

ке в 1968 г. Импульсом для нее послужило создание музыки к мультфильму «Стеклянная гармоника», посвященному тоталитарным режимам. В фильме поругаемая красота представлена в образах персонажей мирового изобразительного искусства – от Леонардо да Винчи до современных художников. Это навело композитора на мысль о том, что «и в музыке подобное калейдоскопическое соединение разностилевых элементов возможно и может дать очень сильный эффект»¹. Переход в новое стилистическое измерение Шнитке обосновал и теоретически. Именно ему принадлежит общепринятый сейчас термин «полистилистика». Композитор выступил по данной теме с докладами, в том числе на Международном музыкальном конгрессе в 1971 г. в Москве, а также написал теоретические работы «Полистилистические тенденции в современной музыке» и «Третья часть “Симфонии” Л. Берлио».

В первой статье автор затрагивает вопросы современного человеческого сознания вообще, а в музыке – сущность стиля. Он выделяет также два приема, которым дает название «принцип цитирования» и «принцип аллюзии». В цитировании он разделяет цитирование точное (внесение баховского хорала в Скрипичный концерт Берга) и адаптацию – пересказ чужого нотного текста собственным музыкальным языком («Кармен-сюита» Щедрина). Музыкальное понятие, названное Шнитке принципом аллюзии (фр. – *намек*), иллюстрируется им примером всего творчества Стравинского. Он отмечает, что в 1960-е гг. полистилистика стала намеренным приемом, планирующим выразительный эффект, указывает на достоинства метода полистилистики: «расширение круга выразительных средств, интеграция «низкого» и «высокого» стиля, «банального» и «изысканного», то есть более широкий музыкальный мир и общая демократизация стиля. Субъективная страстность авторского высказывания подкрепляется документальной объективностью музыкальной реальности, представленной не только индивидуально-отраженно, но и цитатно»². Разбирая III часть «Симфонии» Берлио, Шнитке говорит о новых концепциях содержания в музыке, где речь идет о расширении угла зрения на искусство и мир: вместо однородного стиля – стиль как многомерное полистилистическое единство, вместо видимого, «надводного» тематизма в композиции – тематизм как синтез видимого с ассоциируемым, «подводным» тематизмом. Новой реалией современ-

¹ Холопова В., Чigareва Е. Альфред Шнитке. – М., 1990. – С. 39.

² Шнитке А. Полистилистические тенденции в современной музыке // Холопова В., Чigareва Е. Альфред Шнитке. – М., 1990. – С. 330.

ной музыки композитор называет «эkleктический универсализм современного музыкального обихода»¹. Шнитке задумывается о реализации всех тех «музык», которые носит в себе каждый музыкант и просто житель города – это музыкальная классика, «современная музыка», джаз, песни, польки, вальсы и т.д. Он приводит в пример музыку любимого им Малера, в которой соединяется «высокое» с «низким». Отмечает также свою преемственность с Шостаковичем, находя общими склонность к драматургическим концепциям, к контрастам жанров, напряженность: «напряженность есть основная выразительность»².

Шнитке не первый обратился к технике полистилистики: у него был целый ряд предшественников (Айвз, Циммерман, Штокхаузен, Берно и др.). Однако в отечественной музыке именно он явился пионером полистилистики, ее теоретиком и практиком, воплотившим этот метод в своих произведениях различных жанров.

Вооруженный всеми знаниями в сфере современной музыки и программой собственных творческих методов, Шнитке сформировал свой собственный композиторский стиль, главными качествами которого явились: масштабность концепций, контрастная драматургия, напряженное интонирование музыкального материала, направленность к этичности, духовности, демократической широте (благодаря неограниченности жанрово-стилистических элементов), эволюционность (тем, жанров, музыкального языка) как умение все время обновляться.

Первой апробацией новой техники и нового мышления стала *Вторая соната для скрипки и фортепиано* (1968). Полистилистика организует все сочинение, проявляясь на разных уровнях: музыкального языка и концепции. Композитор столкнулся в конфликте мотив ВАСН и ультрасовременные диссонантные звучания. Хоральная квазицитата (гармонизация темы-монограммы ВАСН) выступает как символ этической оценки современного мира и искусства (диалог эпох).

Полностью свою новую концепцию Шнитке воплотил в своей *Первой симфонии* (1972). В этом произведении ставится вопрос о том, что такое музыка. В одном из своих выступлений в Союзе композиторов сформулировал ответ: «Музыка – это мысль о мире, отношении к миру, выраженное в звуковой форме»³. Параллельно с со-

¹ Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке. – М., 1990. – С. 41.

² Там же.

³ Из выступления в Союзе композиторов в 1960-е гг. // Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке. – М., 1990. – С. 74.

зданием Симфонии композитор писал музыку к документальному фильму М. Ромма «Я верю» («Мир сегодня»). Образность симфонии явилась созвучной тому, что запечатлела кинодокументалистика: хронике потрясающих контрастов современной жизни (среди эпизодов фильма – война во Вьетнаме, голод, загрязнение среды, хиппи, наркомания и т.д.). Философская проблема гармонии мира, человека, искусства вызывает у Шнитке ряд острых вопросов современного времени: вправе ли художник созидать гармонию искусства, когда в мире беснуется сатанинское зло? Способна ли музыка, честно отражающая действительность, породить симфонию (*созвучие*)? Велика ли ценность высокого искусства, созданного горсткой гениев, перед лицом поп-музичирования миллионов? Композитор изобретает оригинальную форму, где в «документальной» подлинности воссоздает противостоящие силы (гармония – антигармония, конструкция – деконструкция, симфония – антисимфония). Он чрезвычайно раздвигает горизонты образных возможностей высшего жанра – симфонии, вовлекая музыку улицы, дома, ресторана, плохих концертов, представляя все с документальной точностью, обращается и к всевозможным эффектам современной профессиональной музыки. Основным методом в 4-частной Симфонии является коллаж (фр. – *наклеивание*) – объединение в одном произведении стилистически контрастных фрагментов. Композитор использует также приемы инструментального театра: музыканты вбегают на сцену, на ходу играя каждый свое (ведь в новой музыке второй половины XX в. тотальная хроматика стала нормой, любое созвучие, включая 12-звучие, вошло в музыкальную практику и т.д.), но появляющийся дирижер останавливает их, и звучит унисон до. Финал аналогичным образом начинается с того, что исполнители на духовых инструментах выходят на сцену, играя одновременно три траурных марша. Драматургия I части, написанной в сонатной форме, строится на оппозиции тем гармонии и дисгармонии, консонансов и диссонансов. Группу тем «дисгармонии» представляют ярче всего «зона хаоса» и коллаж квазичитат, что первоначально воспринимается как неорганизованная алеаторика, как сонорный «шум», однако в партитуре симфонии видна четкая композиционная организация. В результате крайне напряженной борьбы противостоящих сил дисгармония современного звукового мира подавляет классические музыкальные ценности (они представлены в I части цитатами лучших образцов мировой музыки) и превращает их в музейный осколок ушедшей культуры. Во II части – скерцо-хепенинг – представлены самые пестрые явления, составляющие

музыкальную жизнь мира сегодня. Замысел скерцо снова обращен к дилемме «гармония – дисгармония», носителем первой идеи является тема в стиле Вивальди, носителем контр-идеи – конгломерат всего остального. Медленная III часть звучит как лирическая медитация для струнных и погружает в чистую гармонию подлинного искусства. В IV части симфонии дилемма искусство – псевдоискусство преломляется в нескольких плоскостях, переплетающихся друг с другом, и образует сложный узел противоречий. Идеино-художественный итог этой современной музыкальной драмы выражен в пафосе высокого искусства, его трудно достигаемой гармонии, гуманистической сущности. Первая симфония Шнитке, по определению В. Холоповой, «защищает идею искусства и по своей скрыто программной, «сюжетной» идее, и по своей художественной форме»¹.

Одним из самых ярких образцов полистилистики стал *Concerto grosso № 1* для двух скрипок, клавесина, фортепиано и струнного оркестра (1977). Концепция этого произведения философско-публицистическая: «Это страстное и трагическое повествование о мироздании, жизни, связи времен, показанных через судьбу музыки, культуры, трагического излома духовных ценностей. Это как бы взгляд со стороны на великую цивилизацию, от которой остались лишь искореженные осколки»². Персонажами инструментальной драмы становятся темы-стили разных эпох (барокко, романтизм, современность). Основу полистилистического диалога представляют три тематических пласта: первый – «авторская музыка», область рефлексии и медитации; второй – цитаты, квазичитаты и аллюзии на музыку прошлого; третий – банальная музыка быта, добавляющая в концепцию пародийно-иронический оттенок. Цитирование в произведении проявляется в разных аспектах: это цитаты жанра, стиля, музыкально-текстовые цитаты на разных уровнях – от мотивов до целого. Как макроцитату жанра можно рассматривать обращение композитора к барочному жанру *concerto grosso*.

В шестичастном цикле концерта (Прелюдия, Токката, Речитатив, Каденция, Рондо, Постлюдия) взаимодействие тем-«персонажей», тем-стилей, их конфликт создают линию развития драматургии произведения, его «сюжет». Он развивается путем все большего обострения контрастов «авторской музыки» (современные диссонантные гармонии и мелодия) и квазичитат стилей предшествующих эпох. Кульминацией воспринимается Рондо со страстной, трагической и свет-

¹ Холопова, В., Чигарева, Е. Альфред Шнитке. – М., 1990. – С. 87.

² Никитина, Л. Советская музыка: история и современность. – М., 1991. – С. 215.

лой романтической темой в духе Брамса, выражающей ностальгию по утраченной красоте. Необыкновенно драматическим моментом и смысловым знаком становится внезапное появление во втором эпизоде рондо темы обольстительного танго, что вносит эффект стилистического шока, столкновения духовного, идеального и снижено-банального. В коде мятущийся мир произведения словно превращается в мир ирреальный, иллюзорный (такая концепция коды стала характерной для зрелого и позднего периода творчества Шнитке). Страстный порыв к прекрасному, духовность, красота самой музыки этого трагического произведения рождают в итоге катарсис.

Concerto grosso № 1 – особый опус Шнитке: он стал моделью концепции зрелого периода творчества композитора и отразил многие существенные черты его стиля вообще.

С середины 1970-х гг. в недрах периода полистилистики вызревает также, по словам композитора, «тихий период». Шнитке создает произведения, в которых происходит становление медитативной концепции. Ее основу составляют погружение в себя, сосредоточенность на внутреннем, концентрация на одной мысли, одном чувстве, «выпадение» из времени. Соответственно этому образуется драматургия состояния, а не действия, преобладание медленных темпов, смысловое значение пауз, подчеркивание верхнего регистра, движение вверх – риторическая фигура *anabasis* (гр. – *восхождение*). К таким сочинениям относятся «Реквием» (1975), Фортепианный квинтет (1976), «Гимны» для различных инструментальных составов (1979).

«Реквием» для солистов, смешанного хора и инструментального состава на канонический латинский текст сыграл особую роль в эволюции стиля Шнитке, он явился первым произведением, в котором обнаружилась «новая простота». Композитор начинает искать естественный органичный язык, и находит его, обращаясь к вечной теме и вечному жанру. Музыка «Реквиема» отличается простотой, лаконизмом, синтетичностью музыкального языка, вобравшего в себя различные пласты и переплавившего все это в новое единство: здесь можно услышать и средневековые интонации григорианских хоралов, и аллюзии на Моцарта, и романтические контрасты, но это музыка XX в. Новый музыкальный язык, созданный Шнитке, по выражению С. Савенко, «не утрачивает семантического богатства, свойственного полистилистке, но приобретает целостность. Стили перестают сталкиваться, они начинают жить, прислушиваясь друг к другу»¹.

¹ Савенко С. Портрет художника в зрелости // Советская музыка. – 1981. – № 9. – С. 40.

Среди произведений 1970-х гг. появляется *Третий скрипичный концерт* (1978) – сочинение, в котором соединяются типичная для Шнитке конфликтная драматургия и медитативный эпилог. В 1980-е гг. это выльется в особый, медитативно-конфликтный тип драматургии, который в законченном виде воплотится в следующем, *Четвертом скрипичном концерте* (1984), посвященном Г. Кремеру. Особенность этого сочинения, позволяющая отмечать медитативно-конфликтный метод драматургии, состоит в особом распределении функций внутри образно-тематического сопряжения. Если в Третьем скрипичном концерте антагонистическая сфера, оформленная как тема, выступает как враждебное авторскому голосу начало, то в Четвертом концерте срыв происходит внутри единого комплекса. Концерт начинается медитативным *Andante*: тема-мотто – одноголосная тема-монограмма Г. Кремера, первого исполнителя концерта, которому он посвящен, и вкрапленная в нее монограмма самого Шнитке (a-f-e-d-es-c-h), затем следует мажорная хоральная тема у духовых – квазицитата с романтической стилистикой (Шуберт – Брукнер), что воплощает позитивное начало (тема-идеал). Однако последний звук этой классико-романтической лейттемы внезапно «разрешается» в кластер. Эта идея отрицания гармонии, отрицания как одной из ступеней в духовном развитии оказывается основным семантическим и конструктивным принципом концерта. На уровне цикла (в концерте четыре части, следующие без перерыва) идея разрушения гармонии воплощена во II части. Решающим в определении концепции произведения является финал. Он строится на материале I части, что создает медитативную рамку, в которую вписывается все целое – таким образом конфликтность поглощается медитативностью. Вся композиция направлена к последнему звену – коде, в которой происходит расширение пространства и выход к иным духовным горизонтам, что составляет смысл и суть медитативности в произведениях Шнитке. Такой принцип медитативно-конфликтной драматургии затем получил индивидуальное воплощение и в других произведениях композитора. К ним относятся *Альтовый* (1985) и *Виолончельный* (1986) концерты, созданные в период тяжелой болезни композитора («Я три раза побывал “там”»), когда он по-новому взглянул на многое и открыл для себя «иное измерение» жизни.

Параллельно с медитативностью в творчестве Шнитке 1980-х гг. усиливаются неоромантические тенденции. В произведениях этих лет звучат ощутимые аллюзии на композиторов-романтиков, темы-квазицитаты, которые не содержат точного «адреса», но романтические

по сути, интонационно. Опора Шнитке на романтическую традицию объясняется не только органичным свойством его мышления, но также исконной связью композитора с немецко-австрийской культурой. В его музыке ощущаются связи именно с немецко-австрийским романтизмом так или иначе связанным с Веной. Неоромантические тенденции в музыке композитора находятся в полном «созвучии» с медитативностью – как, например, в Альтовом концерте.

С медитативностью связана также религиозная линия в творчестве Шнитке. Начиная с «Реквиема» композитор постоянно обращался к духовной музыке как католической, так православной традиции, что отчасти связано и с биографическими фактами. В 1983 г., в согласии с верой своих предков Шнитке крестился в католическом храме в Вене. Однако, живя в России, он посещал православную церковь и исповедовался у православного священника. В этом равноправии конфессий также сказалось объединение в его духовном сознании русского и немецкого менталитета.

Жанры, темы, стиль католической музыки в творчестве Шнитке представляют, помимо «Реквиема», Вторая симфония (1979), кантата «История доктора Иоганна Фауста» (1983), «Agnus Dei» для двух сопрано соло, женского хора и оркестра (1991).

В православной традиции написаны Три хора а cappella на канонические тексты (1984), Концерт для смешанного хора на стихи Григора Нарекаци (1985), «Стихи покаянные» для смешанного хора на тексты XVI в. (1987), Вступление к первому воскресному празднику для смешанного хора и органа (1989).

В основу *Хорового концерта* положена 3-я глава «Книги скорбных песнопений» средневекового армянского поэта, монаха Григора Нарекаци. Писатель Чингиз Айтматов, прочитав «Книгу скорби», писал о том, что «Нарекаци потрясал своим немыслимым максимализмом, нечеловеческой способностью подвергать себя безжалостному суду совести»¹. Сам композитор отмечал, какую важную роль в создании этого произведения играл текст: он диктовал характер музыки, рождая нужную интонацию. В музыке 4-частного хорового концерта а cappella – исповедальность тона, чистота и возвышенность эмоционального строя, духовная высота, строгость музыкального выражения. В произведении нет цитат, но дух средневековых армянских песнопений все время присутствует, напоминая о себе отдельными интонационными оборотами, общим складом хоровой фактуры.

¹ Холопова, В., Чигарева, Е. Альфред Шнитке. – М., 1990. – С. 237.

Тяготение к духовной тематике проявилось у Шнитке не только в выборе духовных жанров, но и в жанрах светской музыки, таких как Вторая симфония «St. Florian» (1979), Четвертая симфония (1984), Второй струнный квартет (1981), Первый виолончельный концерт (1986).

Вторая симфония для солистов, камерного хора и симфонического оркестра представляет собой произведение синтетического жанра, шесть частей которого имеют латинские названия песнопений григорианской мессы. Во Второй симфонии использованы самые различные приемы полифонической обработки напевов, большое количество канонов, которые вообще играют важную роль в творчестве Шнитке, составляя подчас организацию целого – на уровне части и даже произведения.

Одночастная *Четвертая симфония* написана для солистов и камерного оркестра в форме 15 вариаций. В основе «скрытого сюжета» симфонии – католический венок из роз («розарий»): пятнадцать тайн, три цикла по пять – тайны радостные, тайны скорбные и тайны славные. Но содержание симфонии не сводится к богословской тематике. По словам композитора, его интересует «идея универсальности культуры и ее единства»¹. Он также ставит проблему единства вероисповеданий и прибегает в произведении к стилизации культовой музыки различных конфессий: католического, православного, протестантского и синагогального пения с целью «обнаружить здесь наряду с различиями некое изначальное единство»².

В кантате «*История доктора Иоганна Фауста*» для контратенора, контральто, тенора, баса, смешанного хора и оркестра Шнитке раскрывает основную тему своего творчества 1980-х гг.: борьба Добра и Зла, Бога и Дьявола в душе человека. В «Фаусте» зло находит персонифицированное выражение в образе Мефистофеля, который «расщеплен». Две его ипостаси выражены разными партиями: сладкоголосый обольститель (контратенор) и «жестокий каратель» (контральто). Кульминацией кантаты является гибель Фауста, которая заключает в себе сложный психологический комплекс: Фауст заслужил свое наказание, но расправа над ним жуткая и чудовищная. Низость карающего Мефистофеля ярко представлена композитором с помощью полистилистического приема. Эпизод расправы получает музыкальное воплощение с элементами театрализации. Эстрадная певица (контральто) с микрофоном проходит через зал и выходит на

¹ *Ивашкин, А.* Беседы с композитором Альфредом Шнитке. – М., 1994. – С. 71.

² Там же.

сцену. Ее пение сопровождается эстрадно-джазовым ансамблем, к которому присоединяется оркестр, играющий в джазовой манере. Это «танго смерти» создает вопиющий контраст по отношению ко всей остальной музыке кантаты, ориентированной на жанр страстей – один из самых высоких в истории музыки. Введение банальных эстрадных элементов в академическую музыку кантаты обусловлено здесь показом зла как пошлости. Исследователь В. Холопова отмечает важность темы этого произведения Шнитке для современности: «Как никогда, образ Фауста актуален сегодня, когда человечество овладело энергией, способной уничтожить или преобразить мир, но не нашло еще способа обуздать нервную энергию своего, склонного к заблуждениям сознания, порождающего недоверие и вражду»¹.

Поздний период творчества Шнитке открывает Шестая симфония (1992), в музыке которой крайне упрощена структура и каждая интонация обретает символическую выразительность. Седьмая (1993) и Восьмая (1994) симфонии воспринимаются как макроцикл. В эти же годы Шнитке пишет оперы «Жизнь с идиотом» (1991) и «Джезу-альдо» (1994), завершает оперу «История доктора Иоганна Фауста» (1994), начатую в 1983 г.

В произведениях позднего периода (к ним относятся также Пятый и Шестой *Concerti grossi*, Вторая соната для виолончели, Вторая и Третья сонаты для фортепиано) из музыки Шнитке контрасты не исчезают, но они уже не являются собственно полистилистическими. По наблюдению композитора Р. Леденева, у Шнитке «появились новые, нежные звучания, словно примирение с терзавшим его миром. Это были пока островки света в его концепции, но, думаю, он шел к новой эстетике, где, вероятно, открылся бы и простор для очищенной мелодики»².

Шнитке часто сравнивают с Достоевским. В своем искусстве он так же беспощадно правдив и честен, в его музыке живет дух высокой трагедии, боль за мир и человека. Сущностью творчества композитора является контрастность, диалогическое начало, где добро и зло перемешаны, проникают друг в друга, взаимодействуют, находятся иногда в опасном равновесии, перевешивая одно другое и создавая трагическую концепцию. Сплав в музыке Шнитке высочайшего интеллекта и предельного эмоционального накала, богатый строй сложнейшего музыкального мира ставят композитора в ряд самых крупных художников XX в.

¹ Холопова, В., Чигарева, Е. Альфред Шнитке. – М., 1990. – С. 193–194.

² Леденев, Р. Судьба//Альфреду Шнитке посвящается. – Вып. 2. – М., 2001. – С. 215.

Темы семинарских занятий

1. Инструментальные концерты Шнитке.
2. Киномузыка Шнитке.
3. Духовные сочинения Шнитке.
4. Шнитке – музыкальный теоретик.

Вопросы

1. Какая линия русской классической музыки развивается в творчестве Шнитке?
2. Какие черты связывают творчество Шнитке и Шостаковича?
3. В чем, по вашему мнению, заключается опасность литературного влияния в методе полистилистки (об этом предупреждал Шнитке)?
4. Какую роль сыграл в творчестве Шнитке инструментальный концерт?
5. Назовите кино- и телефильмы с музыкой Шнитке.
6. Какие произведения Шнитке связаны с его музыкой в кино?
7. Какие сочинения композитора являются мемориальными?
8. Назовите произведения Шнитке, относящиеся к постмодернизму.

Рекомендуемая литература

- Аверьянова, О.И.* Русская музыка второй половины XX века: Родион Шедрин, Эдисон Денисов, Альфред Шнитке. Биографии. – М., 2004.
- Григорьева, Г.* Стилиевые направления русской советской музыки 2-й половины XX века: 50–80-е годы. – М., 1989.
- Ивашкин, А.* Беседы с композитором Альфредом Шнитке. – М., 1994.
- Ивашкин, А.* Шостакович и Шнитке. К проблеме большой симфонии // Музыкальная академия. – 1995. – № 1.
- Из собраний Шнитке-центра: к 65-летию А.Г. Шнитке. – М., 1999. – Вып. 1.
- Леденев, Р.* Судьба // Альфреду Шнитке посвящается. – Вып. 2. – М., 2001.
- Никитина, Л.* Советская музыка: история и современность. – М., 1991.
- Холопова, В.* Композитор Альфред Шнитке. – М., 2003.
- Холопова, В., Чигарева, Е.* Альфред Шнитке. – М., 1990.
- Шнитке, А.* Полистилистические тенденции в современной музыке // Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке. – М., 1990.

Эдисон Васильевич ДЕНИСОВ (1929–1996)

*Денисов был впереди тех, кто широко пропагандировал
современную русскую музыку и утвердил ее в мире
как самобытное искусство;
кто заполнил информационный вакуум России;
кто стремился сформировать в России
пространство Новой музыки.*
Ю. Каспаров

Имя Эдисона Васильевича Денисова стоит в ряду крупнейших русских композиторов XX в. Творческая индивидуальность Денисова раскрылась в русле русского авангардного искусства, он был одним из наиболее ярких его представителей. Путь композитора-новатора начинался в 1960-е гг., когда в Советском Союзе было множество преград на пути тех художников, которые изучали опыт западноевропейского авангарда, осваивали новые композиторские техники и не следовали пути, указанному официальной властью. За свою твердую новаторскую позицию, налаживание контактов с выдающимися музыкантами других стран – Булезом, Ксенакисом, Ноно, Дютийе – Денисов был на грани исключения из Союза композиторов, под различными предлогами его произведения не включались в программы концертов. Однако композитор оставался верен своим принципам в творчестве. Известность к Денисову пришла сначала на Западе, и лишь в середине 1980-х гг., с наступлением перестройки, к тому времени уже всемирно известный композитор получил официальное признание у себя на родине.

Эдисон Васильевич Денисов родился 6 апреля 1929 г. в Томске в семье радиофизика. Отец дал ему имя Эдисон в честь американского физика Томаса Эдисона. Во время учебы в школе Эдисон самоучкой



освоил гитару, мандолину, кларнет, организовал небольшой ансамбль, в котором сам играл на мандолине. В последний год войны и в первые послевоенные годы этот самодеятельный ансамбль выступал с концертами в госпиталях. Позанимавшись некоторое время на вечерних курсах общего музыкального образования, шестнадцатилетний юноша смог сдать экзамены в Томское музыкальное училище на фортепианное отделение. После окончания общеобразовательной школы в 1946 г. Денисов поступил в Томский государственный университет на физико-математический факультет, где стал перспективным студентом, которого прочили в преподаватели университета. Занимаясь параллельно в училище, он также обратил на себя внимание благодаря незаурядным музыкальным способностям. Тогда же он начал сочинять музыку: это были прелюдии, сюита для двух фортепиано, романсы, мини-опера по Чехову «Неудача». В 1950 г., окончив музыкальное училище с отличием и получив квалификацию преподавателя детской музыкальной школы, Эдисон почувствовал сильное влечение к музыке. В Томске получить достаточно квалифицированное мнение относительно композиторского дарования было невозможно, и он решает послать письмо Шостаковичу. Великий композитор нашел время ответить неизвестному ему молодому человеку из Сибири, предложил прислать произведения, написанные самостоятельно. Ознакомившись с ними, Шостакович определил в молодом авторе талант и посоветовал ему поступать в Московскую консерваторию. После блестящего окончания университета и сдачи экзаменов в аспирантуру, летом 1951 г. Денисов приехал в Москву и поступил на композиторское отделение консерватории в класс Виссариона Яковлевича Шебалина. За годы учебы он написал произведения разных жанров, среди которых – опера «Иван-солдат», Симфония для большого оркестра, вокальный цикл «Ноктюрны». В опере «Иван-солдат» на сюжет сказки из сборника Афанасьева воплотилась фольклорная линия творчества Денисова, которая затем будет развита в дальнейшем. Большую роль в ее формировании сыграли фольклорные экспедиции, которые являлись обязательной практикой студентов теоретико-композиторского отделения. По окончании консерватории в 1956 г. Денисов поступает в аспирантуру и становится членом Союза композиторов СССР. Завершив учебу в аспирантуре в 1959 г., он начинает преподавательскую деятельность в Московской консерватории.

К концу обучения в аспирантуре в духовном развитии Денисова намечился перелом. То, что он хотел выразить в своей музыке, не

имело никаких средств для своего выражения. По словам самого композитора, он вдруг почувствовал, что ничего не знает и ничего не умеет. С 1959 г. Денисов начинает интенсивно заниматься самообразованием, сочиняет мало. Самообразование заключалось в тщательных анализах музыки композиторов, чьи имена в те годы даже не упоминались в консерваторском курсе. Он изучил все основные произведения Стравинского, в результате чего появились либо научные статьи, либо доклады в консерватории и в Союзе композиторов. Одним из самых больших открытий для Денисова явилась музыка Бартока. Следующей областью исследования стала музыка Дебюсси, Хиндемита, композиторов Новой венской школы. Так, к началу 1964 г. он в основном прошел школу современного композиторского письма, после чего почувствовал, что может иметь в области композиции личную свободу.

Первым произведением, в котором Денисов нашел свой стиль, была кантата «Солнце инков» на стихи чилийской поэтессы Габриэлы Мистраль. После исполнения кантаты в 1964 г. в Ленинграде произведением заинтересовалось одно из издательств Вены, а летом 1965 г. оно было исполнено в Дармштадте, где фигурировало как первое серийное произведение советского композитора, появившееся на Западе. После этого кантата прозвучала в Париже под управлением Пьера Булеза в одной программе с музыкой Веберна и Вареза. После парижской премьеры Денисов приобрел международную известность, а «Солнце инков» стало одним из самых популярных и часто исполняемых его произведений. Однако мнение Союза Советских композиторов не совпало с восторженным приемом кантаты за границей, это на долгие годы прервало концертную жизнь произведения.

В 1966 г. свои музыкальные и общественные позиции композитор выразил в статье «Новая техника – не мода», опубликованной в Италии. В ней Денисов отметил, что многие молодые композиторы в Советском Союзе используют приемы серийной техники, алеаторику, сонорику, применяют новые типы техник, родившиеся в XX в., и в этом можно видеть противостояние опасности академизма в советской музыке. Выводом статьи стали следующие слова: «Молодое поколение советских композиторов обратилось к новой технике никак не угоду “моды”, а потому, что рамки тональной системы стали слишком тесными для разработки новых идей, непрерывно поставляемых жизнью»¹. Статья шла против всех установок советского

¹ Холопов, Ю., Ценова, В. Эдисон Денисов. – М., 1993. – С. 25.

официального искусства. Следствием выступления Денисова «в буржуазной прессе» стал приказ об отчислении его с работы в консерватории, что вызвало протест студентов. Не без их поддержки его вскоре на работе восстановили.

В начале 1970-х гг. Денисов проявил себя в новой форме деятельности. Он начал руководить двумя циклами концертов в Союзе композиторов. Первый – «Музыка XX века» – просуществовал недолго, поскольку руководству не понравился вспыхнувший интерес к музыке композиторов-авангардистов. Второй цикл – «Новые произведения композиторов Москвы» – Денисов проводил до начала 1990-х гг., пропагандируя музыку талантливых малоизвестных композиторов. Регулярные концерты этих двух циклов в Союзе композиторов стали яркой приметой музыкальной жизни Москвы 1970–1980-х гг.

В конце 1970-х гг. в среде музыкантов часто упоминалась «хрениниковская семерка»: это семь композиторов, о которых Тихон Хреников в докладе на VI съезде композиторов СССР сказал, что он не представляет подлинного лица советской музыки. В эту группу вошли Елена Фирсова, Дмитрий Смирнов, Александр Кнайфель, Виктор Суслин, Вячеслав Артемов, София Губайдулина, Эдисон Денисов. Поводом стало исполнение их произведений на фестивале советской музыки в Кёльне в 1979 г. Композиторам, имена которых произнес Хреников на съезде, объявили бойкот. На многие произведения Денисова был наложен запрет.

С середины 1980-х гг. в жизни композитора начались ощутимые перемены. В 1985 г. состоялся его первый авторский концерт в филармоническом зале Москвы. В Москве состоялась премьера оперы «Четыре девушки», в Перьми, через пять лет после парижской премьеры была поставлена опера «Пена дней». Начали появляться некоторые публикации о его музыке, рецензии, интервью. Денисов был введен в правление Союза композиторов, стал одним из семи секретарей его Секретариата. В январе 1990 г. в Москве была создана новая творческая организация – Ассоциация современной музыки (АСМ). Ее принципы и само название напоминали об аналогичной организации, существовавшей в 1920-е гг., в которую входили наиболее интересные и смелые композиторы – Шостакович, Мосолов, Рославец, Попов, Мясковский. Они много делали для пропаганды новой музыки, выступали против нашествия так называемых «пролетарских музыкантов». АСМ-2, в деятельности которого продолжились идеи первого АСМ, возглавил Эдисон Денисов. Новая музыка в России перестала быть объектом критики, и в этом была его огромная заслуга.

В 1990-е гг. композитор много ездил по разным странам на исполнения своих сочинений, давал мастер-классы, несколько месяцев работал в парижском Институте музыкальных и акустических исследований (1990–1991). В июле 1994 г. Денисов попал под Москвой в страшную автокатастрофу. Он был отправлен в Париж на лечение, здоровье было подорвано, и последние два года жизни композитор был вынужден провести в парижском военном госпитале. Там он скончался 24 ноября 1996 года и был похоронен на маленьком кладбище на окраине Парижа.

В стилиевой эволюции творчества Денисова выделяется три периода:

– активный поиск собственного пути в первой половине 1960-х гг.;

– развитие индивидуального стиля в авангардной струе: 1964–1970-е гг.

– последний период творчества, который длился 16 лет – начиная с одного из лучших произведений композитора – «Реквиема» (1980).

Кантата «Солнце инков» (1964) для сопрано, и ансамбля в 6 частях, открывшая центральный период творчества Денисова, явилась одним из главных сочинений послевоенного русского авангарда. Основная идейная концепция кантаты сложная и многослойная, она идет не от текста Г. Мистраль, а принадлежит композитору и объединяет разноплановые по содержанию и направленности компоненты. Как символ здесь значим образ Солнца, рождающий свет, красочность и силу, однако привлекается внимание и к стороне печальной – проклятым вопросам XX в. Новизна музыкального языка кантаты связана с использованием серийной и сонорной техники. Данная техника соответствовала тяготению музыканта к рафинированному, изысканному стилю, специфическому интонационному строю, конструктивной, четкой композиции. По словам Л. Никитиной, «серийные произведения Э. Денисова усилили в его творчестве эффект красоты и подчеркнули ту высшую форму мастерства, когда умение становится искусством»¹.

Сразу после кантаты были написаны «Итальянские песни» (1964) на стихи А. Блока, во многом развивающие композиционные принципы кантаты. Это произведение о Времени, размышление о соотношении бытия и искусства. Четыре части цикла – «Равенна», «Флоренция», «Венеция», «Успение» – символизируют различные формы времени. Сочинение строго серийно: помимо звуковысотной серии, серийно организованы также ритм и динамика. Колористических

¹ Никитина, Л. Советская музыка: история и современность. – М., 1991. – С. 173.

эффектов здесь нет, тембровая чистота, акварельная тонкость звучания близки музыке Веберна. Инструментальный состав минимальный: флейта, валторна, скрипка и клавесин. Композитор прибегает к нетрадиционным приемам исполнения: шум клапанов флейты, удары по деке скрипки кончиком смычка, удары металлической палочкой по раструбу валторны и др.

Особое место в творчестве Денисова занимает цикл *«Плачи»* для сопрано, фортепиано и ударных на народные тексты в 6 частях (1966). Сочинение синтезировало национально-русские тенденции ранних сочинений композитора (опера *«Иван-солдат»*, Соната для двух скрипок) и авангардные искания. В этом произведении Денисов был первым, кто смог соединить народный обряд и серийную технику. В музыкальном воплощении народного погребального обряда композитор ориентировался на опыт *«Свадебки»* Стравинского. Он психологизировал народный обряд, смог выразить глубину человеческой драмы. Прямых цитат и стилизаций в произведении нет, но вокальная партия глубоко связана с природой народного жанра плачей и причитаний.

«Солнце инков», *«Итальянские песни»* и *«Плачи»* образуют в творчестве Денисова своеобразный кантатный цикл и принадлежат к лучшим сочинениям камерно-вокальной музыки XX века.

После почти десятилетней работы только в камерных жанрах в начале 1970-х гг. композитор обращается к оркестровой музыке. Первым крупным сочинением для оркестра стала пьеса *«Живопись»* (1970), связанная с творчеством Бориса Биргера. По словам композитора, он хотел передать манеру письма московского художника, технику работы с цветом, подход к материалу и некоторые композиционные принципы. Оркестровая техника пьесы такова, что возникает аналогия между звуковыми микстурами в музыке и смешением красок в живописи. Как в оркестровых микстурах сочетание определенного количества тембровых и интонационно осмысленных линий может дать совершенно новое звуковое качество, так и в живописи удачно подобранная цветовая микстура может дать новое цветовое качество. В *«Живописи»* звучание всего оркестра сочетается с тонкими линиями сольных инструментов. Звучность то уплотняется, то разрежается.

В пьесе *«Живопись»* сконцентрированы те особенности техники, которые наблюдаются и в других сочинениях Денисова для оркестра: например, в пьесах *«Колокола в тумане»*, *«Знаки на белом»*, *«Три картины Пауля Клее»*, в *«Акварели»* для струнного оркестра.

С начала 1970-х гг. одно из основных мест в творчестве композитора стали занимать инструментальные концерты. Первым был *Виолончельный концерт* (1972) – произведение лирически-проникновенное, с изысканной оркестровкой. Солист и оркестр не противопоставляются друг другу, почти на равных правах с солистом концертируют гобой д’амур, альтовая флейта, вибрафон и электрогитара. Группа деревянных духовых представлена не основными инструментами, а лишь их разновидностями – альтовая флейта, кларнет пикколо, контрафагот, валторны заменены пятью саксофонами. В оркестре также – «звенящие» металлические ударные, арфа, челеста. В интонационной драматургии концерта большую роль играет монограмма ВАСН, которая содержится в звуковой серии произведения. Сама серия используется не как основа звуковысотной организации, а как звуковая опора: она подвергается сонорным преобразованиям и может быть даже сжата в четвертитоновом кластере. Форма концерта характерна для крупных одночастных произведений Денисова – это вид большого адажио с тремя разделами: Lento – Animato – Lento.

Жанр концерта оказался очень близким композитору, а концертность – очень характерным принципом его инструментального мышления. Им написаны концерты для фортепиано, скрипки, альты, гобоя, кларнета, гитары, флейты, двойные концерты – для флейты и гобоя, фагота и виолончели, двух альтов, флейты и арфы, флейты и кларнета, один тройной концерт – для флейты, вибрафона и клавирина. Новый подход Денисова к этому жанру выразился в том, что он не воплощает традиционный принцип концерта – соревнование солиста и оркестра, а создает лирические монологи.

С конца 1970-х гг. стиль композитора стабилизируется. Денисов, пользуясь всеми техниками письма, продолжал расширять возможности сонористики, находя в ней новые возможности для выражения музыкальной экспрессии. В этот период в музыке композитора усиливается роль его музыкальной монограммы – интонации *EDS* (*EDiSonDEpiSov*). С этого времени и до последних сочинений она становится «визитной карточкой» стиля композитора, по-своему окрашивая звучание его музыки в целом. Ее характерной чертой является сцепление полутоновых мотивов типа *eds* и аналогичных им. Эмоциональная выразительность полутона согласуется с коренными свойствами стиля Денисова, его утонченностью и возвышенностью выражения.

В 1980 г. появилось одно из наиболее значительных сочинений композитора – *«Реквием»* для сопрано, тенора, хора и оркестра. Слова

произведения представляют собой соединение текстов из разных источников, объединенных общей идеей. Поэтической основой стал цикл стихотворений «Реквием» немецкого поэта Франциско Танцера. В произведении использованы также тексты из католической литургии, Библии, канонический латинский текст реквиема. Основная идея «Реквиема» – взгляд на жизнь человека, которую автор рассматривает как цепь вариаций (пять частей – пять вариаций): первая вариация – рождение, последняя – смерть. В этом сочинении Денисов раскрывает глубокие жизненные контрасты и противоречия, обращается к тайне человеческого бытия. Звучащая в конце финала монограмма *EDS* придает произведению автобиографический оттенок.

В 1980-е гг. Денисов начинает работать также в новых для него жанрах: симфонии и театральной музыки. Им были написаны симфония для камерного оркестра (1982), симфония для большого оркестра (1987), оперы «Пена дней» (1981), «Четыре девушки» (1986), балет «Исповедь» (1984). Позже, в 1996 г. он напишет еще одну камерную симфонию и симфонию для большого оркестра.

Опера «Пена дней», написанная по роману Бориса Виана, в наиболее полном виде отразила художественную концепцию Денисова – это история возвышенной любви, не защищенной от воздействия окружающей «пены дней». Композитора, по его словам, привлекла «лиричность и открытая, обнаженная душа писателя»¹. Роман Виана писался в годы Второй мировой войны и отразил настроения французской интеллигенции тех лет – скептицизм, неверие в жизнь, гротеск, ностальгию по красоте и поэзии. Некоторые сцены романа вызывают ассоциации с театром абсурда. Однако композитор, в либретто, написанном им самим, делает явный уклон в сторону лирики. Он называет оперу лирической драмой, ведущую роль в ней отводит тексту и вокальной интонации.

Наряду с крупными жанрами в последние годы своего творчества Денисов пишет камерную музыку: Вариации на тему Моцарта для восьми флейт (1990), Квintет для четырех саксофонов и фортепиано (1991), «Женщина и птицы» для фортепиано, струнного квартета и квартета деревянных духовых (1996) и др.

Последним произведением композитора стала пьеса «Перед закатом» для альтовой флейты и вибратона (1996). Название пьесы символично, оно воспринимается как образ уходящего, прощального. Написанная для альтовой флейты и вибратона, пьеса имеет совер-

¹Холопов, Ю., Ценова, В. Эдисон Денисов. – М., 1993. – С. 93.

шенно особое звучание: тембр альтовой флейты сумрачный, а со струющим тембром вибратона у Денисова связана идея света. В этой пьесе нашли полное выражение такие характерные черты стиля Денисова, как изысканность и тонкость интонационного письма в условиях свободной двенадцатитоновости, сонорно-полифонические сплетения, игра полутонов, нежные и хрупкие *dolcissimo* и *espressivo*.

Во всех сочинениях Денисова используются разнообразные современные техники композиции: новотональная, серийно-додекафонная, различные другие двенадцатитоновые методы (например, «Плечи»), сериализм («Итальянские песни»), сонорика, микрохроматика, коллаж («Силуэты» для флейты, двух фортепиано и ударных), элементы конкретной музыки («Пение птиц» для подготовленного фортепиано и магнитофонной ленты, на которой записаны звуки леса). Композитор обращался также к таким областям новой музыки, как электронная композиция («На пелене застывшего пруда») и инструментальный театр («Пароход плывет мимо пристани»). Создание индивидуализированных ладовых структур, атомизация звуковысотной структуры, эмансипация тембра звука, красочности звучания, артикуляции, культивирование пространственных звукофигур на основе сонорных «пятен», расширение сферы пропорций формы за счет «диссонантных» симметрий, аметричных ритмов – все в его творчестве свидетельствует о его принадлежности к музыкальному авангарду. Вместе с тем Денисов – композитор с ярко выраженным индивидуальным стилем, который обусловлен духовным обликом его личности, характером его художественного дарования. Это стиль, в котором преобладает лиризм. Лиризм музыки Денисова носит характер возвышенной созерцательности, кротости, чистоты. Отсюда – прозрачные, хорошо прослушиваемые звучания, утонченность письма.

Музыка Денисова чрезвычайно эмоциональна, но при этом в ней всегда сохраняется связь чувственного и рационального. По наблюдениям исследователей, «вопреки авторским признаниям о влиянии математики и методов математического мышления на его музыку, в действительности у него нет какого-либо подчинения музыки рационально-числовым, математическим способам мышления»¹. Творчество Денисова одухотворяется идеей красоты. По его словам, «музыка без красоты мысли, без логики невозможна»². Композитор выдвинул концепционную идею новой красоты в современной музыке: «Красота –

¹ Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов. – М., 1993. – С. 61.

² Там же – С. 47.

одно из самых важных понятий в искусстве. В наше время у многих композиторов ощутимо стремление к поиску новой красоты. При этом речь идет не столько о красоте звучания, которая, конечно, не имеет ничего общего с внешней красотой. Имеется в виду красота мысли, приблизительно в том смысле, в каком она понимается математиками или как ее понимали Бах и Веберн¹.

Денисов наделяет искусство теми же свойствами и функциями, которые религиозное сознание усматривает в христианстве. Согласно взглядам композитора, музыка – это область художественных и эстетических ценностей, сфера духовной жизни человека не только в общем, но и в специфическом смысле, что связано с традиционной русской эстетикой: русское искусство воспринималось и как дело художественное, и имело нравственное наставление, подобно религии. Таким образом, искусство функционирует как «светская религия», питающая духовную жизнь человека. Такой «светской» духовной музыкой можно назвать у Денисова Вариации на тему канона Гайдна. В традициях церковно-художественной музыки написан хор а cappella «Свете тихий». Денисов стал также одним из создателей нового духовного жанра в музыке: в оратории «История жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа» (1992) на тексты из Нового Завета и православной литургии соединены жанры литургии (хоры на церковно-славянские тексты) и пассиона (из Евангелия по Матфею).

Сближение музыки с духовностью в мировоззрении композитора рождает важную для его эстетики идею света. В музыке Эдисона Денисова воплощаются высокие идеалы, духовные устои, нравственная красота, и в этом он является продолжателем традиций русских классиков литературы и искусства.

Темы семинарских занятий

1. Кантата «Солнце инков».
2. Камерно-инструментальные произведения Денисова.
3. Виолончельный концерт.
4. Опера «Пена дней».
5. Новые техники письма в музыке Денисова.

¹ Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов. – М., 1993. – С. 47–48.

Вопросы

1. Назовите имена русских писателей, композиторов, живописцев, творчество которых оказалось духовно близким Денисову.
2. Какие новые техники письма Денисов применяет чаще всего и как это связано с художественным миром его произведений?
3. Как трактует композитор жанр концерта?
4. Как называется свойство представлять музыку в цвете, определившее способ письма в оркестровой пьесе Денисова «Живопись»?
5. Для каких новых инструментальных составов написаны композитором камерные произведения?
6. Какие вопросы разрабатывает Денисов в своих музыкально-теоретических трудах?

Рекомендуемая литература

Курбатская, С., Холопов, Ю. Пьер Булез. Эдисон Денисов: Аналитические очерки. – М., 1998.

Никитина, Л. Советская музыка: история и современность. – М., 1991.

Свет. Добро. Вечность: Памяти Эдисона Денисова. Статьи. Воспоминания. Материалы / ред.-сост. В. Ценова. – М., 1999.

Холопов, Ю., Ценова, В. Эдисон Денисов. – М., 1993.

Ценова, В. Неизвестный Эдисон Денисов: Из записных книжек (1980/81–1986, 1995). – М., 1997.

Шульгин, Д. Признание Эдисона Денисова: по материалам бесед. – М., 1998.

София Асгатовна ГУБАЙДУЛИНА (р. 1931)

*Помимо духовного восстановления
нет никакой более серьезной причины
для сочинения музыки.*

С. Губайдулина



София Асгатовна Губайдулина – композитор мировой известности, классик современной музыки. Ее творчество исключительно самобытно и не принадлежит никаким новым музыкальным течениям и направлениям XX в. Композитор обращается к богатейшему арсеналу музыкально-выразительных средств для того, чтобы выразить главную тему своего искусства – духовную жизнь всех времен и народов. Высокоинтеллектуальная и высоко духовная музыка Губайдулиной – это мир Большой Души Большого

Человека. Свобода духа, независимость от официальных установок для композитора стали главным условием жизни, полностью подчиненной непрерывному творческому труду.

София Асгатовна Губайдулина родилась 24 октября 1931 г. в г. Чистополь Татарской АССР в русско-татарской семье преподавателей. Отец, инженер-геодезист по специальности, одно время заведовавший кафедрой геодезии в Казанском строительном институте, был сыном муллы и педагога-просветителя Масгуда Абдулгалеевича Губайдулина. Родители не были религиозны, однако София Асгатовна стала с детства верующим человеком и во взрослом возрасте перешла в православную веру.

Обнаружив незаурядные музыкальные способности, София Губайдулина окончила в Казани музыкальную школу, музыкальное училище и в 1954 г. Казанскую консерваторию по классу фортепиано, где также занималась композицией. В этом же году она переехала в Москву и поступила в консерваторию на композиторский факультет в класс Н.И. Пейко. Окончив в 1959 г. Московскую консерваторию,

поступила в аспирантуру в класс В.Я. Шебалина. Завершив образование в 1963 г., София Асгатовна избрала для себя путь свободного художника – это право ей предоставлялось как члену Союза композиторов СССР. С тех пор она полностью посвятила себя композиторскому творчеству, лишь в 1969–1970 гг. проработав в Московской экспериментальной студии электронной музыки (тогда же было написано ее единственное электронное сочинение «Vivente – non vivente» («Живое – неживое») для электронного синтезатора и магнитофона).

В 1991 г. София Губайдулина получила немецкую стипендию и полтора года находилась в Ворпсведе, а в 1992 г. поселилась в маленьком местечке Аппен-Унтерглинде под Гамбургом, сохранив российское гражданство.

Общая периодизация творчества Губайдулиной предстает в трех этапах:

- 1) ранний период – до 1965 г.;
- 2) зрелый – от 1965 г., начиная с создания «Пяти этюдов»;
- 3) с 1978 г. обозначился сдвиг внутри зрелого периода, когда композитор стала придавать определенное символическое значение основным конструктивным элементам музыкального произведения и основным способам звукоизвлечения – начиная с «Introitus» для фортепиано и оркестра и «In gressu» для виолончели и органа.

Годы 1965–1977 названы исследователем творчества композитора В. Холоповой «садом разбегающихся тропок»¹, которые привели к созданию более трех десятков самых разных произведений, а также музыки для кино. Всего композитор написала музыку более чем к 30 кинофильмам (среди них – мультфильм «Маугли», фильм Р. Быкова «Чучело»). Большая часть сочинений представлена камерной инструментальной музыкой.

В сочинениях этих лет выразилось стремление Губайдулиной к расширению границ звуковой экспрессии, характерное для музыкантов XX в. Композитор буквально вживается в природу звука, распознает в нем целый мир, открывающий необъятные художественные и акустические возможности. Ни инструментальное соло, ни ансамбль инструментов не интерпретируются Губайдулиной традиционно. Если это классический жанр или состав – как в Первом струнном квартете, то он существенно обновляется благодаря способам игры и функциям инструментов (приемы «инструментального театра»). Если состав нетрадиционный – а таких ансамблей у композитора большин-

¹ Холопова, В., Рестаньо, Э. София Губайдулина. – М., 1996. – С. 116.

ство, то сам выбор инструментов приносит новизну и свежесть звучания.

Поскольку сутью новаторства Губайдулиной является тончайший мир сложно организованного звука, то процесс ее творчества продолжается в работе с исполнителями и заканчивается на стадии живого исполнения, когда на слышимую экспрессию звучания слушатели отзываются своим вниманием и пониманием. Воплощать композиторские новации Губайдулиной могут только очень талантливые музыканты. Музыка композитора оказалась в руках выдающихся исполнителей, среди которых – ведущие артисты современности

Среди камерно-инструментальных произведений первого зрелого периода творчества выделяется пьеса *«Concordanca»* («Согласие»), написанная в 1971 г. по предложению пражского ансамбля *«Musica viva»*. Состав инструментов в этой пьесе представляет собой удивительный в XX в. вариант «оркестра солистов» – по одному инструменту от симфонического состава. Название произведения, как всегда у Губайдулиной, формулирует его основную идею. *«Concordanca»* означает «согласие», «единодушие». Драматургия сочинения развивается по такому принципу, который затем прочно укрепляется в стиле Губайдулиной. Исходное «согласие» в движении пьесы встречает противодействие – «разногласие», *«discordanca»*. Они взаимодействуют как «действие» и «контрдействие» в драме. При этом контрастируют между собой не традиционные темы, а сонорные элементы, способы звукоизвлечения. Полюс «согласия» составляют штрих legato, плавность голосов, отсутствие пауз, полюс «разногласия» – штрихи staccato, тремоло, трель, скачкообразность голосов, паузы, а также тембр шипящих звуков речи. Все перипетии драмы в этом произведении передаются языком звуковой экспрессии.

Мастерским сочинением, в котором на основе сонорики (музыки тембров) выработан музыкальный язык со строгими грамматическими правилами явилась *«Музыка для клавирина и ударных инструментов из коллекции Марка Пекарского»* (1972). Инструментарий этой двухчастной пьесы соединяет в себе европейское чембало с несколькими восточными инструментами – китайские тарелки, чанг, бьянь-дзунь, помпейские тарелки. Первоначально произведение имело название «Логогриф» (логогриф – вариации слова с постепенным откидыванием по одной букве). Этот принцип был использован Губайдулиной для образования музыкальных «слов» этого сочинения, путем накопления по одному звуку, а потом выключения также по одному звуку.

Обращаясь к самому богатому тембру в музыке – человеческому голосу, София Губайдулина на протяжении всего своего творческого пути создает вокальную музыку. Первыми достижениями композитора в этой области явились две восточные кантаты – «Ночь в Мемфисе» и «Рубайят».

«*Ночь в Мемфисе*» – кантата для меццо-сопрано, мужского хора (на магнитной пленке) и оркестра на тексты древнеегипетской лирики в переводе Анны Ахматовой и Веры Потаповой в 7 частях была написана в 1968 г. В кантате – тема личного чувства, любви и нелюбви перерастает в неразрешимую философскую коллизию жизни и смерти. Финальный итог – примирение человека с двойственностью его судьбы, растворение личных страданий в радости прекрасного дня. Драматургия произведения основана на полярности личного и внеличного, что выражено противопоставлением меццо-сопрано и мужского хора – живой исполнительницей и звучащей из репродукторов записи, точно выверенной серийной техники и алеаторики. Музыкальная стилистика кантаты соединяет такие противоположности как лирическая мелодика, восточная орнаментика и додекафония.

«*Рубайят*» – одночастная кантата для баритона и камерного оркестра на стихи восточных лирико-философских четверостиший (рубаи) средневековых классиков перс-таджикской поэзии Хакани (Хакани Ширвани, XII в.), Хафиза (XIV в.), Омара Хайяма (XI–XII вв.). Отобранные для кантаты рубаи перекликаются с мотивами Библии и Корана и говорят о справедливости и несправедливости, о гнете судьбы, о вечности человеческих страданий. Философским итогом в кантате становится примирение с судьбой. В этом сочинении Губайдулина расширяет область экспрессии вокального голоса, певческой и инструментальной sonority, восточная поэзия представляется композитору отдушиной стихийности, непроизвольности чувств. Три волны нарастающего чувства у певца полны эмоциями печали, скорби, разочарования, возмущения, отчаяния, раскаяния, умиротворения. В партии певца композитор определила «гамму» элементов выразительности: 1) пение на определенной высоте; 2) включение в пение звуков придыхания, зон усиливающегося и ослабляющегося дыхания; 3) Sprechstimme; 4) Sprechstimme с глиссандо; 5) шепот; 6) шепот с глиссандо; 7) фальцет; 9) пение с микрофоном. Дифференцирована по экспрессивно-сонорным признакам и оркестровая партия: 1) одnogолосие; 2) двухголосие; 3) полифония с прозрачным рисунком; 4) упорядоченная многоголосная вертикаль; 5) размытое, гетерофонное звучание; 6) соединение различных гетерофонных слоев;

7) абсолютно хаотичные разделы; 8) соединение абсолютного хаоса с полной организованностью. Эти звучности включаются в композицию примерно в такой же последовательности. По словам Губайдулиной, «в XX веке музыкальная ткань не линейная и не гармоническая в смысле XVIII–XIX веков. Этот материал сонористичен – и он очень богат!»¹.

К числу наиболее значительных произведений Софии Губайдулиной принадлежит «Час души» – музыка для большого симфонического оркестра, солирующих ударных и меццо-сопрано на стихи Марины Цветаевой (1976). В содержании этого произведения присутствует то, что связано с личностью Марины Цветаевой, и то, что является общим для художественных натур Цветаевой и Губайдулиной: трагедия жизни поэтессы состояла в непреодолимом конфликте банального, официозного окружающего мира и высоких устремлений ее личности. Финал этой драмы с философским итогом выражает катарсис. В концепции произведения композитор нашла аналогию с философией дзэн: «Не достигай добра и не отвергай зла!.. Ни на чем не утверждайся!» «Истина – созерцание. Она не в словах и книгах, но по ту сторону слов. Ее нельзя выучить, но надо пережить».

В «Часе души» Губайдулина сплетает ряд своих излюбленных творческих идей: синтез Запада и Востока, оркестрового и вокального жанров, острой драмы и нежной лирики, рационального и интуитивного начал. Для отражения конфликта банального и возвышенного композитор прибегает к приему, в целом не свойственному ее письму – полистилистике, включая в авторский музыкальный язык пародийные цитаты из бытовой музыки. Оркестр композитор интерпретирует как театральную труппу, разделяя инструменты на две противопоставленные группы. Представителями позитивной, лирической сферы выступают ударные, европейские струнные, венгерские цимбалы, азиатский чанг и солирующее меццо-сопрано. Представителями негативной, агрессивной сферы выступают медные духовые. Столкновение тембров раскрывает новый подход Губайдулиной к инструментальным ресурсам. Традиционная функция ударных инструментов пересматривается, композитор относит их к области лирики: так, литаврам она придает характер взволнованной человеческой речи, «нежнейшими» представлены тремолирующая тарелка и темпле-блоки.

Творческими достижениями этого периода являются также Пять этюдов для арфы, контрабаса и фортепиано (1965) – первый значи-

¹ Холопова, В. Рестаньо, Э. София Губайдулина. – М., 1996. – С. 172.

тельный цикл, в котором выявилась творческая индивидуальность Губайдулиной, Первый струнный квартет (1971), «Ступени» для симфонического оркестра (1972), «Detto – II» («Сказанное») для виолончели и ансамбля инструменталистов (1972), Концерт для фагота и низких струнных (1975), Квартет для четырех флейт (1977).

В период 1978–1990 гг. музыкальное мышление Губайдулиной, как и прежде, основано на полярных контрастах. Они ассоциируются с антитезами бытия человека, земли, вселенной: рациональное – иррациональное, мужчина – женщина, Запад – Восток, хаос – космос и т.д. Это выражается и в самих названиях произведений: «Чет и нечет», «Pro et Contra» («За и против»), «Светлое и темное», «Rumore e silenzio» («Шум и тишина») и др. При этом заметно более широкое и открытое обращение к духовной тематике. Начало этого периода отмечено также смещением внимания композитора в сторону символических значений различных музыкальных реалий. Губайдулина, философ в музыке, не только читает и впитывает философскую литературу как необходимую духовную пищу, но также обретает собственные философские взгляды, касающиеся существования человека в XX в. В особенности глубоко была воспринята ею система взглядов и категорий русского религиозного философа XX в. Николая Бердяева. Губайдулину увлекают бердяевские идеи о человеке-творце, мысли о возвышении человека через творчество до богоподобия. В 1980-е гг. Губайдулиной также открылись новые возможности в сфере музыкального языка, звука, ритма, а также света.

В этот период композитор создает выдающиеся произведения. Прежде всего это оркестровые сочинения, большая часть которых связана с христианской религией – «Introitus» (концерт для фортепиано и камерного оркестра), Концерт для скрипки с оркестром «Offertorium», «Семь слов» (Христа на кресте), симфония «Слышу... Умолкло...». «Introitus» и «Offertorium» мыслятся автором как вступительная и одна из срединных частей мессы проприй – мессы с изменяемым текстом в течение года в отличие от мессы ординарий с неизменными текстами.

Сначала был написан «Detto – II» (букв. «сказанное») для виолончели и ансамбля инструментов (1972) – род концерта с участием инструментального состава, называемого «оркестр солистов». Соотношение между солистом и ансамблем в произведении имеет символику: это как бы пастор (виолончель) и паства (ансамбль). Их взаимодействие имеет несколько стадий: от отчуждения к пониманию со стороны паствы, а потом – со стороны проповедника.

В Фортепианном концерте «*Introitus*» (1978) композитор также придает символическое значение определенным музыкальным элементам: тема у фортепиано явилась символом хора, молитвы. Символика оркестровой партии коснулась зон ладовой организации, которые автор назвала «пространствами». *Introitus* в католической службе является вступительной частью, что определило медитативность музыки произведения.

Концерт для скрипки с оркестром «*Offertorium*» («Жертвоприношение»), посвященный Гидону Кремеру, был написан в 1980 г. и составляет среднюю часть «инструментальной мессы» Губайдулиной, располагаясь между «*Introitus*» и «*Detto – II*». Замысел этого крупного одночастного произведения с самого начала был связан с артистизмом Кремера, его жертвенной, самозабвенной отдаче музыке. Музыка Концерта во многом стала вариациями на характер игры этого выдающегося скрипача. Самой заметной стороной исполнительской натуры Кремера Губайдулина отметила яркую смену эмоциональных состояний, порой самых контрастных. В качестве главной темы Скрипичного концерта – «темы жертвы» используется тема прусского короля Фридриха II, разработанная И.С. Бахом в его «Музыкальном приношении» и обработанная А. Веберном в «Фуге-ричеркате». Эта тема играет в Концерте символическую роль: она определяет строение композиции произведения. В первом разделе цитата планомерно сокращается (с начала и с конца) до исчезновения – «жертвует собой». Во втором разделе она отсутствует (в нем два контрастных построения, которые можно сравнить с лирической медленной частью и «злым скерцо»). В третьем идет ее постепенное наращивание, и в коде, у скрипки соло, тема проходит полностью – но в виде *sechs*, ракоходного варианта, символизирующего ее «преображение». Идею преобразования несет также и хорал – музыка молитвенного склада, которая появляется сначала на гранях формы, а в третьем разделе наполняет собой всю музыкальную ткань и олицетворяет идею воскресения. Финальное просветление звучит как воздаяние за жертву.

Сочинение «*Семь слов*» для виолончели, баяна и струнного оркестра, посвященное виолончелисту Владимиру Тонха и баянисту Фридриху Липсу, было написано в 1982 г. и задумано как продолжение традиции, идущей от ораторий «*Семь слов*» Шютца и Гайдна (из сочинения Шютца автор заимствует небольшую цитату, которую проводит в качестве рефрена). В партите 7 частей, каждая из которых озаглавлена словами Христа, сказанными на кресте:

- I «Отче! Прости им, ибо не ведают, что творят»
II «Жено! Вот сын Твой. Иоанн, се Матерь Твоя!»
III «Истинно говорю тебе: ныне же будешь со Мною в раю»
IV «Боже Мой, Боже Мой! Для чего Ты Меня оставил?»
V «Жажду»
VI «Свершилось!»
VII «Отче! В руки Твои предаю дух Мой»

В этом сочинении символизация коснулась многих сторон. Автор воплотила здесь «инструментальную символику»: виолончель – Бог-Сын, баян – Бог-Отец, струнные – Святой Дух. В приемах игры имитируется распятие на кресте: символически «распинается» открытая струна виолончели исполнением на ней микрохроматики и хроматики. Символически трактуются звуковысотные подсистемы – хроматика (вместе с микрохроматикой) и диатоника. С хроматикой связана сфера земного мученичества и страданий, с диатоникой – небесного просветления. Виолончель и баян играют только хроматику и микрохроматику, пятнадцать струнных – только диатонику. Хроматика и диатоника, полярные друг другу, сходятся только в одной точке – унисоне. Это унисонное перекрещивание «земной» хроматики и «небесной» диатоники понимается как «крест», благодаря чему создается особый «мотив креста», основанный на унисонах и октавах. В последней части создается образ райских сфер, где все мотивы сливаются в радостную картину бликов и трепетаний.

Самым крупным сочинением в творчестве композитора явилась 12-частная симфония «Слышу...Умолкло...» для большого оркестра (1986), посвященная Геннадию Рождественскому. Эта монументальная симфония оригинальна по концепции и далека от традиций жанра. Название «Слышу...Умолкло...» намекает на важность не только звучания, но и молчания, паузирования. В связи с посвящением дирижеру смысловым центром произведения становится соло дирижера (в 9-й части), состоящее из одних только жестов, при молчании всего оркестра. Концепция Симфонии находится в кругу размышлений об Апокалипсисе, о судьбе человечества, о вечном свете надежды. Композитор, говоря об эпохе XX в., высказала следующую точку зрения: «Ни один из других периодов истории не дает нам такой реальности конца мира. Это накладывает отпечаток на все области нашей жизни, на все наши поступки»¹. Симфония пронизана противопоставлением двух сквозных смысловых линий – статического

¹ Холопова, В., Рестаньо, Э. София Губайдулина. – М., 1996. – С. 203.

мажора (образ вечного света) и усилий, оканчивающихся крушением («сизифов труд» человека). Произведение заканчивается вопросом, остающимся без ответа...

Несколько важнейших линий творчества Софии Губайдулиной переплелись в пьесе «*In croce*» для виолончели и органа, посвященной Владимиру Тонха (1979). Название пьесы включает в себе символику креста: варианты перевода – «В кресте», «На кресте», «Крестнакрест». В связи с идеей, выраженной в названии, в произведении обыгрывается символика движения партий двух инструментов крестнакрест. Символичными становятся и регистры. Первоначально орган играет в высоком, светлом регистре, а виолончель – в низком, мрачном. В ходе развития пьесы партия виолончели восходит в высокий регистр, партия органа спускается в низкий. Точка их пересечения принимает символ креста.

Область камерной музыки, столь важной в творчестве Губайдулиной, очень разнообразна. Помимо «*In croce*», к вершинам камерной музыки композитора относятся пьеса «*De profundis*» для баяна, посвященная Фридриху Липсу (1978) – название взято из слов знаменитого ветхозаветного псалма № 129 «Из глубины взываю к Тебе, Господи», «Сад радости и печали» – трио для флейты, альты и арфы (1980), «Юбилея» для четырех ударников (1979); пьеса «*Descensio*» («Нисхождение») для трех тромбонов, трех ударников, фортепиано, арфы и челесты (1981), замысел которой связан с идеей праздника всех христианских церквей – Духова дня (сошествия Святого Духа на апостолов). А также соната «Радуйся» для скрипки и виолончели, посвященная Наталии Гутман и Олегу Кагану (1988); пьеса для ансамбля ударных с 7 исполнителями «В начале был ритм» (1986), посвященная Марку Пекарскому; Третий струнный квартет с символизацией способов извлечения (1987); Струнное трио, посвященное памяти Бориса Пастернака (1988).

В 1980-е гг. композитор проявляет повышенное внимание к экспрессии человеческого голоса. Вокальная музыка этого периода представляет большое разнообразие жанров и тем. На стихи поэтов-классиков XX в. Губайдулина написала два посвящения – «Посвящение Марине Цветаевой» для хора а cappella в 5 частях (1984) и «Посвящение Т.С. Элиоту» для сопрано и октета инструментов в 7 частях (1983). Одно из центральных сочинений Губайдулиной – «*Perception*» («Восприятие») для сопрано, баритона и 7 струнных инструментов в 13 частях на стихи современного немецкого поэта Франциска Танцера (1983).

Среди ряда произведений на духовную тематику самым крупным и значительным явилась «Аллилуия» для хора, оркестра, органа, солиста-дисканта и цветковых проекторов в 7 частях (1990). Это произведение соотносено с центральной идеей христианского соборного служения – Евхаристией, благодарением за великую жертву Христа. Музыкальный язык «Аллилуия» наделен сакральной символикой слова, мелодии, числовых структур. Подобно Скрябину, стремясь к мистериальной всеобщности воздействия, Губайдулина внесла в партитуру произведения свето-цвет.

Начало нового периода жизни и творчества композитора обозначено переездом в Германию в 1991 г. и созданием концерта для виолончели, оркестра, мужского хора и чтеца (женский голос) «Из Часослова» на стихи Р.М. Рильке из книги «О монашеской жизни», созданной поэтом после поездки в Россию. Музыкальный инструмент в этом произведении идентифицируется с исповедующимся русским монахом, символически представляется «житие» виолончели В. Тонха, пережившей смерть и возрождение: этот инструмент хранился как экспонат в Государственной коллекции, а потом был реконструирован для концертной жизни.

На рубеже XX–XXI вв. композитор расширяет и углубляет главные линии своего творчества, создает новые значительные произведения, утверждаясь в своем тяготении к символике и религиозной тематике.

Самым крупным религиозным сочинением Губайдулиной с текстом на русском языке стали «Страсти по Иоанну» в 11 эпизодах для солистов, двух хоров, органа и оркестра (2000). К словам из Евангелия по Иоанну добавлен параллельный план – из Откровения Иоанна Богослова (Апокалипсис). Тем самым создано символическое соотношение событий на земле, протекающих во времени, и событий на небе, вне времени. «Шествие на Голгофу» (№ 8) является центром произведения, с полифоническим пересечением событий Страстей и Апокалипсиса – как символический крест. Концепция произведения трагическая – его итогом стал Страшный Суд. Для завершения канонического сюжета, с показом светлого Воскресения Христа, в 2001 г. композитор добавила сочинение «Пасха по Иоанну».

София Губайдулина – художник Новейшего времени. Символический метод в творчестве композитора пришел на смену литературной программности XIX в., явился сильным и современным способом выражения смысла произведений. В отличие от философии счастья, господствовавшей прежде в искусстве, у Губайдулиной вопло-

щается философия спасения посредством религиозной этики, идеи жертвенности и спасения души, что отвечает животрепещущей сегодня проблеме жизни человека на земле.

Темы семинарских занятий

1. Философия музыки Софии Губайдулиной.
2. Музыкальный язык композитора в контексте новаций XX в.
3. Концерт для скрипки с оркестром «Offertorium».
4. Духовные сочинения Губайдулиной.

Вопросы

1. Охарактеризуйте круг основных тем и образов в творчестве Софии Губайдулиной.
2. Какие новые возможности раскрывает композитор в интерпретации тембров инструментов?
3. Как вы думаете, почему композитор потом не возвращалась к области электронной музыки после создания «Vivente – non vivente»?
4. Почему выдающихся исполнителей современности, на мастерство которых рассчитывала композитор при создании своих произведений, можно назвать «соавторами» музыки Губайдулиной?
5. Какие философские взгляды на роль Искусства и Творца связывают Софию Губайдулину и Александра Скрябина?
6. Назовите произведения композитора 1990–2000-х гг.
7. Что написала София Губайдулина для детей?

Рекомендуемая литература

- Губайдулина, С.* «Дано» и «задано». Интервью О. Бугровой // Музыкальная академия. – 1994. – № 3.
- Холопова, В.* Николай Бердяев и София Губайдулина: в той же части Вселенной // Советская музыка. – 1991. – № 10.
- Холопова, В., Рестаньо, Э.* София Губайдулина. – М., 1996.
- Холопова, В.* София Губайдулина. Путеводитель по произведениям. – М., 2000.
- Ценова, В.* Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной. – М., 2000.

Сергей Михайлович СЛОНИМСКИЙ (р. 1932)

Отличительная черта Слонимского – универсальность. Он делает своим буквально любой язык, необходимый ему для сотворения той или иной воображаемой реальности, а вместе с тем остается собой.

Т. Зайцева

Сергей Михайлович Слонимский, представитель петербургской композиторской школы – выдающийся композитор, пианист, музыковед, педагог (профессор Санкт-Петербургской консерватории) и музыкально-общественный деятель современности. Его творчество, которое началось на рубеже 1950–1960-х гг., постоянно находится в авангарде развития русской музыки. Слонимский многое воплощал и воплощает первым, определяя современную тенденцию в музыкальном искусстве. Это касается как новых для музыки России течений (новая фольклорная волна, ретро и др.), так и новаций в области музыкального языка. Обращаясь каждый раз к различным образам, сюжетам, самым разным жанрам, стилям, Слонимский верен одной главной теме в своем творчестве – теме человечности в человеке. Как художник он всегда ощущает свою ответственность за духовный мир современника, своим искусством стремится пробудить высокие мысли и чувства, предупредить, заставить задуматься.



Слонимский родился в Ленинграде 12 августа 1932 г. в семье известного писателя М.Л. Слонимского и рос в литературной среде. Среди близких друзей отца были Е. Шварц, М. Зощенко, К. Федин, В. Каверин. Брат отца композитора Николай Слонимский стал крупнейшим американским музыковедом, тетья его И.А. Венгерова была

пианисткой. Такое окружение сыграло огромную роль в формировании личности будущего композитора и развитии его творческого дарования, которое унаследовало не только музыкальный, но и литературный талант.

В 8-летнем возрасте Сергей Слонимский стал заниматься по классу фортепиано у А.Д. Артоболевской в музыкальной школе и по композиции у С.Я. Вольфсона, преподававшего в специальной Музыкальной школе-десятилетке при консерватории. В годы войны семья Слонимских была эвакуирована на Урал, в город Пермь. Там же находился Ленинградский театр оперы и балета им. С.М. Кирова, все спектакли которого мальчик неоднократно пересмотрел. Музыкальный театр навсегда завладел его сердцем. Занятия композицией продолжались с дирижером Кировского театра И.Э. Шерманом, по фортепиано – с А.Д. Артоболевской.

В 1943–1945 гг. Сергей Слонимский учился в Центральной музыкальной школе в Москве. Этот недолгий этап его образования был уже по-настоящему профессиональным. А.Д. Артоболевская также переехала в Москву, и в ЦМШ Слонимский стал ее первым учеником. Занятия по композиции проходили у Е.О. Месснера под руководством В.Я. Шебалина.

После окончания войны Слонимские вернулись в Ленинград. Сергей стал заниматься в Ленинградской школе-десятилетке в классе фортепиано у профессора консерватории С.И. Савшинского, по композиции – у Б.А. Арапова и Ю.А. Балкашина. Вместе с тем его серьезно стало увлекать музыковедение. На эти годы пришлось испытание. В Постановлении ВКП(б) 1946 г. вместе с Зощенко и Ахматовой был осужден отец Слонимского. Постановление 1948 г., в котором ведущие советские композиторы были названы формалистами, фактически запрещало идти путем Прокофьева и Шостаковича – тех музыкантов, на которых ориентировался в своем творчестве начинающий композитор.

В 1950 г. Сергей Слонимский становится студентом Ленинградской консерватории, которую оканчивает в 1955 г. по двум специальностям – композиции и фортепиано. Эти годы оказались очень важными в формировании музыканта благодаря замечательным педагогам, обучавшим его. Среди них – композитор О.А. Евлахов (ученик Д.Д. Шостаковича), в классе которого по специальности занимался Слонимский, замечательный пианист А.В. Нильсен, знаток музыкального фольклора Ф.А. Рубцов, преподававший полифонию крупный исследователь древнерусской профессиональной церковной музыки

Н.Л. Успенский, теоретики Х.С. Кушнарев, И.Б. Финкельштейн, А.Н. Дмитриев.

После окончания консерватории Слонимский поступил в аспирантуру на кафедру теории музыки, окончив ее в 1958 г. Он стал преподавать теоретические дисциплины, написал диссертацию на тему «Симфонии С.С. Прокофьева». Выбор темы для диссертации был не случайным: Слонимский был убежден в том, что симфонии Прокофьева – крупнейшее и перспективнейшее явление симфонизма XX в.

В годы учебы в консерватории начинается серьезное увлечение Слонимского народным творчеством. На протяжении 1954–1958 гг. он постоянно выезжал в глухую деревню Воронич близ Пушкинских гор, где изучал русский фольклор, слушая народных исполнителей. Позже, в 1960-е гг. он совершал фольклорные экспедиции на Воткинскую ГЭС, в деревни Псковской и Новгородской областей. Параллельно с этим молодой композитор пристально изучал творчество западноевропейских музыкантов XX в., что не одобрялось в то время советской официальной эстетикой. Эти две линии – фольклорная и авангардная – сольются потом в творчестве Слонимского, что станет особенностью его композиторской индивидуальности. Современное художественное мышление формировалось у Слонимского с детства. Однако особенно важными были конец 1950-х – начало 1960-х гг., когда он много общался с ленинградскими поэтами И. Бродским, Е. Рейном, Г. Горбовским, с актерами М. Козаковым, С. Юрским, кинорежиссером Г. Полокой.

Периодизацию творчества композитора ассоциируют с сонатной формой:

1950–1960-е гг. – «бурная экспозиция, где закладывались характерные для Слонимского темы, стилистические направления, опробовались разные жанры. 1970 – 1980-е гг. – многоплановая их разработка с внезапными эпизодами. Наконец, 1990–2000-е гг. – начало динамической репризы»¹.

Первым значительным произведением автора стала «Карнавальная увертюра» (1957) – ее образы связаны с миром шутки, радости, веселья, юмора. В этом произведении раскрылась театральная природа дарования композитора. Музыка увертюры обнаружила также черты, ставшие характерными для Слонимского – вариантно-мелодическое развитие тематизма, тематическая насыщенность музыкаль-

¹ История отечественной музыки второй половины XX века. – СПб., 2005. – С. 159.

ной ткани, использование расщепленной терции, красочность оркестрового письма.

Значительным произведением молодого Слонимского стала его *Первая симфония* (1958). В ней также немало особенностей, которые затем обнаружатся в зрелых сочинениях Слонимского. В первую очередь, это противоборство высокого и низкого, что составляет основу драматургической концепции многих произведений композитора, а также трагическая окраска содержания, автор раскрыл его в следующих словах: «Одинокая личность и чертово колесо толпы. Поиск идеала и веселое преуспевание. Индивидуальное и банальное... Словом, целая Фантастическая симфония нашего времени! Высмеянная корифеями, обруганная в печати, эта концепция стала моей главной жизненной темой»¹.

Признание и широкую известность получило сочинение Слонимского, ставшее одним из первых примеров неофольклоризма в советской музыке – это «*Песни вольницы*» для меццо-сопрано, баритона и фортепиано (позднее была сделана оркестровая версия) на народные слова, написанные в 1959 г. Начиная с этого произведения принято говорить о «подлинном Слонимском», зрелом мастере. «Песни вольницы» раскрыли своеобразие интонационного, ладового, ритмического языка композитора. В темах песен, сочиненных автором, слышна связь со стилистикой старинного народного искусства и музыкой XX в. В цикле представлены два ярких портрета – мужской и женский. Женский образ, тонко чувствующий, чистый, развивается от нежных чувств после мимолетной встречи с любимым, через мечты о радостной встрече с ним, до горького отчаяния от его измены. В мужском образе – разбойничья удаль, богатырская сила, не находящая себе применения, разворачивающаяся от зелена вина – до ножа и грабежа. Партия женского образа основана на интонационности русской крестьянской лирической песни. Композитор нашел прием, ставший для его музыки очень важным: диатоника трихордов, когда любой интервал опеваётся сверху и снизу, а чаще с обеих сторон, большой секундой, а любая из этих секунд может соединить один трихорд с другим. Образуется мягкий полураспев-полуговор, свободный как в интервалике, так и в ритмике. Разбойничья сфера резко контрастна женской: в ней жесткий ритм, «колючие» синкопы, отсутствие опеваний, твердые кварты и квинты, определенный мажор-минор в противовес ладовой переменности в женской партии. Среди

¹ Слонимский, С. Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе. – СПб., 2000. – С. 128.

стилистических находок композитора – передача экспрессивных свойств фольклора с помощью своеобразной тонкой ритмики. Новыми являются не только ритмическая изощренность, а также переменность лада, которая создается скользящей терцией от одной тоники, скользящая тоника, скользящие опевания опорных тонов, скользящая мотивно-ритмическая структура фраз. Фольклорное и современное здесь органично сливаются. «Песни вольницы» дали композитору репутацию новатора и неофольклориста.

Значительным произведением в творчестве композитора стала кантата «Голос из хора» для солистов, хора, органа и камерного оркестра на стихи А. Блока (1965). Музыкальный язык кантаты многообразен: он включает народно-песенные интонации и додекафонную технику, диатонику и хроматику.

Неофольклорная линия была продолжена в опере «Виринея» (1967), которую молодому композитору заказали по совету Д.Д. Шостаковича. Опера написана на сюжет одноименной повести Л. Сейфуллиной. Слонимский запечатлел переломный момент в истории России, трагическое крушение всего жизненного уклада русской деревни в годы революции: символическими стали названия трех картин первой части оперы – «Конец власти», «Конец семьи», «Конец веры». Главная героиня оперы, Виринея – простая русская женщина-крестьянка с трудной и горькой судьбой. Основу драматургии оперы образуют три интонационных пласта: крестьянская лирика, городская песенность и революционная маршевость. Композитор воплотил в музыке произведения народные песни-плачи, глубоко постигнув природу этого жанра. Он обратился и к русской православной традиции, цитируя церковный напев «Се жених грядет» (сыгравший важную роль в «Сказании о невидимом граде Китеже и деде Февронии» Римского-Корсакова). Опера ораториальна, она написана в духе пассионов: драматургически важной в произведении является роль хора-комментатора, смысловыми обобщениями являются хоровые антракты, открывает оперу не оркестровая увертюра, а хоровой зачин, с которым интонационно связан хор, завершающий произведение. В «Виринее» раскрылся самобытный талант и высокое мастерство Слонимского, что выдвинуло его в категорию наиболее крупных композиторов современности.

В конце 1960-х гг. композитор работал над своим следующим сценическим произведением – балетом «Икар» (1970). В этом произведении Слонимский обратился к очень дорогой для него античной тематике, к которой в XX в. обращались редко. Икар из древнегре-

ческого мифа в либретто балета одержим мечтой полететь как птица, что оказалось созвучным духу современности, овеванной романтикой первых космических полетов. Другие смысловые линии – творец и власть, мечта и реальность, смерть и бессмертие – были также вечными и актуальными. В балете раскрывается и важная этическая тема – конфликт между полетом духа – и приземленностью чувств. Драматургия произведения основана на их противопоставлении. Дерзание, мечта, лирика и героическое упорство в достижении цели – одна сторона. Непонимание, зависть, злоба, глумление, преследование – другая. Каждая из сторон в музыке балета выражена рядом семантических признаков. Композитор не стремился к стилизации античности, но ввел элементы архаики в интонационную и ладовую сферы: как, например, четвертистовые, кварто-квинтовые обороты, фригийские секунды. Произведение отличается также музыкально-тематической насыщенностью: в нем более 30 тем, что связано с использованием Слонимским излюбленного им принципа цепной формы. Новым в балете явилось введение в партитуру хора без слов, что отвечало тенденциям синтеза искусств в балетном театре тех лет, а также было обусловлено обращением к античности и традициям древнегреческого театра.

От «Икара» в творчестве Слонимского идет путь к ряду других опусов – «Песне песней» Соломона для сопрано, тенора, камерного хора, гобоя, валторны, и арфы, «Solo espressivo» для гобоя и другим сочинениям. Для композитора обращение к античности является очень важным, о чем говорит его признание: «У меня уже давно сложилось представление о том, что вероятен и очень желателен новый Ренессанс античной музыки, античной культуры, античного духовного мира в целом – ренессанс глобального сопряжения музыки со всем человеческим через этику...»¹.

Начало нового периода в творчестве Слонимского представила опера «Мастер и Маргарита» по М. Булгакову (1972). Композитору была очень близка тема романа – о трудном пути художника, внутреннем одиночестве творца. Она определила жанр камерной оперы, которая написана так, как ее писали музыканты из Флорентийской камераты. В основе музыкальной речи – монодия, сопровождаемая несколькими инструментами, роль которой состоит в выявлении интонационно-смысловой сущности драматической речи. Тонкости выражения сложных чувств способствует также изысканный гармони-

¹ Слонимский, С. Монолог после фестиваля. О прошлом, настоящем и будущем // Музыкальное обозрение. – 1994. – № 12. – С. 11.

ческий язык. В музыке оперы, как и в романе Булгакова, переплетаются лирика и гротеск, античная и остро современная образность, что выражается в разных стилевых манерах, включающих как додекафонное письмо, так и джаз-роковый стиль. Прием полистилистки помог композитору создать образную многозначность в сложной концепции произведения. Примечательно, что судьба оперы оказалась созвучной судьбе романа М. Булгакова. После концертного исполнения она оказалась практически запрещенной до 1987 г.

Через много лет композитор возвращается к жанру симфонии. С 1978 по 1987 г. им было написано восемь симфоний – со Второй по Девятую. В области тематизма, стилевого «многоязычия», многомерной драматургии в симфониях наблюдается связь с театральными произведениями. Театрализации симфонии способствует идея тембров-персонажей, сюжетно-игровые коллизии.

Одно из центральных мест в творчестве Слонимского 1970–1980-х гг. занимает опера-баллада «Мария Стюарт» (1980). Она написана по мотивам документальной повести Цвейга с включением стихов Ронсара и Марии Стюарт. Ориентируясь на черты английской балладной оперы XVIII в., композитор прибегает к номерной структуре, преобладанию жанра песни. Вместо увертюры в прологе оперы звучит Песня Грустного Скальда, от нее перекидывается интонационная арка к эпилогу. Стремясь к достоверности эпохи и места действия, автор обращается к шотландскому фольклору. При этом он трактует сюжет в духе современности, включая в музыку оперы элементы додекафонии.

Девятая симфония в 2-х частях (1987) открыла новый период в творчестве Слонимского. Скрытая программа этого произведения, создававшегося в годы перестройки, связана с темой исторической судьбы России. Симфония отразила фольклорное направление в творчестве композитора. Каждая из частей произведения символизирует свой мир. Музыка первой части представляет красоту и гармоничность Древней Руси. Во второй части главенствуют силы зла. Стихия разрушения приводит к катастрофе в кульминации, за которой следует литургическое отпевание. Подобная драматургическая линия устанавливается во многих произведениях Слонимского.

В 1991 г. композитор пишет симфонию «Аполлон и Марсий», которая обнаруживает новое в его творчестве. В частности, авангардная стилистика смещается из области камерной сферы в область крупных симфонических форм. В этом отношении сочинения 1990-х гг. –

«Аполлон и Марсий», Десятая симфония, «Петербургские видения» для симфонического оркестра – вытекают из крайне авангардного квартета «Антифоны», созданного в 1968 г.

Десятая симфония «Круги Ада» по Данте (1992) с посвящением «Всем живущим и умирающим в России» синтезировала достижения Слонимского в разных жанрах и стала одной из вершин в его творчестве. Как и в опере «Гамлет», написанной годом раньше, композитор обратился к сюжету из мировой классики, которому придал современное звучание. Оперу и симфонию роднит также многостильность языка: античные лады, ренессансная и обостренно-романтическая мелодика, интонации григорианского хора и православного пения сменяются разнообразными формами серийной техники. Вместе с тем это цельное произведение, музыка которого вырастает из трансформации двух тем – певучей и гротесковой. Объединению разнородных языков способствуют связующие стилевые, фактурные компоненты, переходящие из круга в круг: в симфонии 9 частей, соответствующих «Аду» Данте с его девятью кругами. Части исполняются без перерыва, что сближает композицию с одночастными симфоническими произведениями романтиков. Театральным приемом отмечено окончание произведения, где используются выкрики оркестрантов и световые эффекты – симфония завершается в полной темноте.

В течение 1990-х – 2000-х гг. Слонимским было написано пять опер: «Гамлет» по трагедии Шекспира в жанре *dramma per musica* (1991), «Видения Иоанна Грозного» по историческим документам XVI в. (1995), «Царь Иксион» по античному мифу (1995), «Король Лир» по трагедии Шекспира (2001), «Антигона» по трагедии Софокла (2008).

В основу драматургии оперы «Гамлет» положена игра разных точек зрения на правоту героев. Такой ракурс позволил автору сблизить «вечный» сюжет с современностью. Жанр *dramma per musica* дал возможность в рамках одного спектакля сочетать разные сценические жанры – симфоническую увертюру, балетный дивертисмент, простонародные речевые диалоги в сопровождении клавесинных сонатин и бурлесок, солирующих реплик инструментов в роли персонажей на сцене. Такое столкновение жанров и стилей послужило также выявлению двух полярных точек зрения на самих героев.

«Видения Иоанна Грозного» развивают традиции многосоставной оперной стилистики, где переплетаются различные линии творчества Слонимского – трагедийная, фарсовая, авангардная, фольк-

лорная. В этой опере композитор обращается снова к одной из главных тем своего творчества – теме исторической судьбы России. Как и в других произведениях разных сюжетов и жанров, здесь светлому миру древней Руси противостоят губящие ее злые силы. Самобытность музыкальной речи композитора, которая воплощает стихию русской песенности, сочетается как с опорой на традиции русской классики («Хованщину» Мусоргского, «Китеж» Римского-Корсакова), так и на стилистику предшествующих сочинений Слонимского («Виринея», «Мастер и Маргарита», «Гамлет», Десятая симфония).

Многочисленные взаимосвязи между отдельными оперными сочинениями вызвали наблюдение о том, что оперы, подобно симфониям Слонимского, составляют макроцикл. Каждое произведение макроциклов опирается у Слонимского на одну драматургическую модель: от экспозиции конфликта к его разрастанию, кульминации-катастрофе и прозрачно-тихим просветленным окончаниям. «Неопределенность исхода» в конце произведения позволяет каждому слушателю домысливать «последствие», что связано с концепцией открытых форм, создающих эффект незавершенности, многоточия.

В 2001 г. Слонимский написал балет *«Принцесса Пирлипат, или Наказанное благородство»* по «Сказке о крепком орехе» из «Серапионовых братьев» Гофмана. Композитор включил в музыку балета немало тем и эпизодов из своих фортепианных сборников «От пяти до пятидесяти», адресованных как детям, так и взрослым. Каждая группа образов в балете наделена своей звуковой стихией – как, например, мир сердечных людей – певучими мелодиями, образы зла – джазовыми интонациями, запрограммированной компьютерной музыкой. Еще один балет – «Волшебный орех» был написан в 2003 г.

На рубеже XX–XXI вв. Слонимский пишет также ряд концертов. Линия развития этого жанра у Слонимского идет от Концерта-буфф для камерного оркестра (1968), Концерта для симфонического оркестра, трех электрогитар и солирующих инструментов (1973), включающих элементы джаз- и рок-музыки, к более привычным типам концертов. Создаются Еврейская рапсодия (концерт для фортепиано, струнных, флейты и ударных – 1997), исповедальный Концерт для виолончели и камерного оркестра (1998), Концерт для фортепиано с оркестром № 2 (2000).

В эти же годы композитор часто обращается к камерно-вокальной сфере, где так же проступает его театральная природа дарования. Все персонажи вокальной музыки Слонимского – герои нашего времени, в сущность характера которых композитор глубоко проникает

и метко передает, прибегая к самым различным музыкальным истокам и приемам. Круг поэтов, на стихи которых пишет Слонимский, обширен: Лермонтов, Державин, Тютчев, Блок, также современники – Бродский, Кушнер, Городницкий. Примечательно и то, что в то время, когда стихи Мандельштама, Ахматовой, Цветаевой, Хармса, Рейна были гонимы, композитор, обращался к ним и помогал этой поэзии зазвучать в музыке. Наряду с привычными романсами у Слонимского есть также «стихотворения», включающие восточную поэзию – «Газели Надиры», «Рубаи».

Среди камерно-инструментальных произведений этого периода творчества выделяются цикл «24 прелюдии и фуги» для фортепиано (1994), *Lamento fugioso* для кларнета, скрипки и фортепиано (1997), Трио для скрипки, виолончели и фортепиано (2000).

В последние годы для Слонимского главным становится жанр симфонии. Начиная с 2003 г., когда был написан «Реквием», а за ним – Одиннадцатая симфония, работа в этом жанре шла непрерывно, и очень интенсивно, и в настоящее время Сергей Слонимский является автором 30 симфоний.

Исследователь М. Арановский подметил в творчестве композитора «стремление творчески освоить, ассимилировать идеи и образы, созданные искусством прошлого и настоящего»¹. Слонимского интересуют все музыкальные жанры и стили прошлых эпох. Неоклассицизм Слонимского отличается тем, что композитор не обращается к стилизации, а воссоздает жанры прошлого как образы произведений. Он мастерски владеет всеми новейшими техниками современного музыкального письма. Его письму органически присуща полистилистика, к которой он часто прибегает для воплощения крупных замыслов.

Музыкальный язык Слонимского отличается большой образной содержательностью: «Каждая нота несет емкий смысл, так как уже в интонации прослушивается жанр, а во фразе – взаимодействие жанров. Они дополняют друг друга или противоречат. Здесь и рождается образ. Образом у Слонимского, в силу изощренного ритмического мышления композитора может быть и жест»². Отличительной чертой музыки композитора является зримая конкретность образов, которой он добивается как минимальным количеством средств выразительности (как, например, в детских фортепианных пьесах), так и многоуровневым музыкально-драматургическим письмом.

¹ Рыщарева, М. Композитор Сергей Слонимский. – Л., 1991. – С. 16.

² Там же – С. 6.

Главным элементом выразительности в музыке Слонимского является мелодия. Мелодические темы в его произведениях яркие и рельефные, для них очень типичен вариантно-попевочный метод развития. Композитор чуток к любому типу мелодического мышления и становится как бы сотворцом того или иного мелодического стиля. Так, изучая фольклор, он пишет свою музыку языком фольклора, изучая православные песнопения, пишет языком церковной музыки, изучая бардовскую песню, пишет ее языком и т.д.

Почти в каждом новом сочинении Слонимский решает какие-то новые художественные задачи. Вместе с тем его произведения внутренне связаны между собой главной идеей, ни одна тема не осталась без развития и взаимодействия с другими – в этом видится целостность очень разнообразного, многостилевого и многожанрового творчества Сергея Слонимского, одного из самых ярких, крупных и значительных музыкантов второй половины XX в.

Темы семинарских занятий

1. Неофольклоризм в вокальных и хоровых произведениях Слонимского.
2. Неоклассическая линия в творчестве Слонимского.
3. Детская музыка Слонимского.
4. Слонимский – музыковед и педагог.

Вопросы

1. С каким русским композитором XX в. можно сравнить Слонимского по универсализму жанров, стилей, музыкального языка?
2. В чем сходство Слонимского с Прокофьевым в подходе к жанрам оперы и симфонии?
3. Какие композиторы в русской музыке 2-й половины XX в. развили вслед за Слонимским линию новой фольклорной волны?
4. Какой вклад внес Слонимский в область детской музыки?
5. К каким известным кинофильмам композитор написал музыку?
6. К каким новым техникам музыкального письма XX в. обращается Слонимский в своей музыке?

Рекомендуемая литература

Вольные мысли. К юбилею Сергея Слонимского / ред.-сост.: Т. Зайцева, Р. Слонимская. – СПб., 2003.

Зайцева, Т. Динамическая реприза: О творчестве С. Слонимского 1990-х годов // Музыкальная академия. – 1998. – № 2.

Милка, А. Сергей Слонимский. Монографический очерк. – Л., 1976.

Никитина, Л. Советская музыка: история и современность. – М., 1991.

Раабен, Л. О духовном ренессансе в русской музыке 1960 – 1980-х годов. – СПб., 1998.

Рыцарева, М. Композитор Сергей Слонимский. – Л., 1991.

Сергей Слонимский. Юбилей музыки / сост. Р. Слонимская. – СПб., 2002.

Борис Иванович ТИЩЕНКО (1939–2010)

*Настоящая музыка всегда производит впечатление,
точно она появилась на свет сама, без посторонней помощи.
Она должна была появиться.*

Б. Тищенко

Борис Иванович Тищенко – выдающийся российский композитор, представитель петербургской композиторской школы, ученик и последователь Д.Д. Шостаковича. В своем творчестве он тяготел к крупным формам, глубоким концепциям. Образы борьбы, преодоления, трагического гротеска, высочайшей духовной напряженности в музыке Тищенко свидетельствуют о продолжении симфонических концепций его великого учителя. В творчестве композитора рельефно выделилась также народно-старинная линия с образами древ-



нерусской истории и русского фольклора. Тищенко привлекала также культура Востока, в частности, индийская, китайская музыка, а также средневековая японская музыка гагаку. Постигая черты русского народного и древнего восточного мирозерцания, композитор выработал в своем стиле особый тип музыкального развития, при котором изменения в характере музыки наступают очень медленно и постепенно – медитативную статику.

В области музыкального языка Тищенко в целом не был радикальным новатором, однако его композиторское письмо очень современно и ярко индивидуально. Оно основано на традициях как западноевропейской музыкальной классики (Бетховен, Шуберт, Малер), так и русской (Глинка, Даргомыжский, Мусоргский, Чайковский). В нем также ощущается воздействие творчества музыкантов XX в. – Бартока, Берга, Прокофьева, Стравинского. Не будучи крайним аван-

гардистом, Тищенко опередил своих сверстников – композиторов, которые начали путь в конце 1950-х – начале 1960-х гг., тем, что ранее всех пришел к медитативным формам, неоромантизму, минимализму.

Творческий путь композитора отличается целостностью. Стиль Тищенко сформировался рано, в дальнейшем укреплялся и обогащался, не теряя своего основного стержня, в произведениях самых разных жанров.

Вся жизнь Бориса Ивановича Тищенко прошла в Петербурге. Он родился в Ленинграде 23 марта 1939 г. В семье не было музыкантов, но мама будущего композитора как любитель играла на рояле. В 12 лет мальчик начал заниматься в музыкальном кружке Дома пионеров и школьников, где обучался игре на фортепиано. В 1953–1954 гг. он продолжил учебу в 6 классе музыкальной школы-семилетки музыкального училища им. Н.А. Римского-Корсакова при Ленинградской государственной консерватории. В 1956 г. окончил общеобразовательную школу с золотой медалью. Через год – 3-й курс музыкального училища при консерватории по фортепиано и по композиции в классе Г.И. Уствольской, ученицы Шостаковича. В 1957 г. он начинает учиться в Ленинградской консерватории сразу на двух факультетах – фортепианном и композиторском. На годы учебы приходится знакомство молодого Тищенко с выдающимися художниками и личностями, повлиявшими на его творчество и мировоззрение – поэтами А. Ахматовой и И. Бродским, Д.Д. Шостаковичем. Обучение композиции проходило у В.Н. Салманова, В.В. Волошинова, О.А. Евлахова и было закончено в 1962 г., а окончание фортепианного факультета в классе А.Д. Логовинского – в 1963 г., после чего Тищенко продолжил свое обучение как композитор в аспирантуре под руководством Д.Д. Шостаковича. Тогда же состоялся дебют выпускника в Москве, в Колонном зале Дома Союзов. Молодой автор исполнил свой Концерт для фортепиано с оркестром. В 1963 г. происходит знакомство Тищенко с органистом И.А. Браудо, вследствие чего появляется его первое сочинение для органа – Двенадцать инвенций. Важным для творчества оказалось также сотрудничество с хореографом Л.В. Якобсоном. После окончания аспирантуры в 1965 г. Борис Тищенко начинает работать в Ленинградской консерватории, где он преподает до конца своей жизни, сначала теоретические дисциплины, а с 1974 г. – класс композиции, воспитав ряд известных композиторов.

Творческая индивидуальность Тищенко сложилась очень рано: в число лучших его сочинений входят Скрипичный концерт, который

он написал в 18 лет и Второй струнный квартет, написанный в 20 лет. Уже в ранних сочинениях композитора стало ощутимым влияние музыки Шостаковича – как, например, в Первой сонате для скрипки и фортепиано (1957).

Рубеж 1950-х – 1960-х гг. был важным этапом формирования композитора. В этот период был написан Первый концерт для скрипки с оркестром (1958), Первая симфония для большого оркестра (1961), Концерт для фортепиано с оркестром (1962), первые две фортепианные сонаты. В них Тищенко воплощает лирико-эпические образы.

1962–1964 гг. в творчестве молодого автора становятся переломными. Лирика и эпос сменяются лирико-драматическим содержанием. Такая «модуляция» в творчестве Тищенко впервые предстала в Концерте № 1 для виолончели, 17 духовых, ударных и фисгармонии (1963). Затем последовали Третья фортепианная соната (1965), Вторая симфония «Марина» для большого оркестра и смешанного хора на стихи М. Цветаевой (1965), Третья симфония для камерного оркестра (1966), «Реквием» для сопрано, тенора и симфонического оркестра на стихи А. Ахматовой (1966).

Виолончельный концерт, написанный по просьбе М. Ростроповича и три года спустя им впервые исполненный, завоевывает первую премию на международном композиторском фестивале «Пражская весна – 1966». Он имеет особый замысел. «Нечто вроде письма другу», – говорил о концерте автор. В композиции концерта осуществлен новый вид музыкального развития: он подобен росту растения из зерна. Музыка Концерта начинается с одинокого звука у виолончели, который далее разрастается мелодически «побегами». словно сама рождается мелодия, которая становится авторским монологом, исповедью души. Вслед за повествовательным началом следует бурная драма с острой кульминацией, а затем уход в сферу просветленного размышления. Так в творчестве Тищенко открывается новая страница, связанная с осмыслением трагедийных сторон бытия и разработкой медитативных форм симфонизма.

Это произведение, а также другие сочинения композитора были высоко оценены Шостаковичем, он писал: «Первый виолончельный концерт Тищенко я знаю наизусть. Я люблю все его сочинения, но хотелось бы выделить Третью симфонию, в которой привлекает насыщенная эмоциональность, ясность мысли, конструктивная логика. Радует, что Тищенко в своем творчестве антидогматичен: он не идет

в «плен» ни к хроматике, ни к диатонике, ни к додекафонии, но свободно пользуется теми средствами, которые ему крайне необходимы в том или ином случае»¹.

В *Третьей симфонии* композитор, постигает глубинные пласты русской национальной культуры. Русская протяжная песня для Тищенко являлась духовным и эстетическим идеалом. В этом произведении он создает новый тип музыкальной композиции – это как бы симфония наигрышей, где оркестровая ткань сплетается из реплик инструментов. Проникновенная музыка финала, по наблюдению В. Холоповой, «ассоциируется с образом стихотворения Н. Рубцова «Тихая моя родина»². Третья симфония посвящена Шостаковичу.

Главная тема творчества композитора – Человек и мир – раскрывается у Тищенко через синтез эпического и драматического, с преобладанием драматического начала, чему способствует лирико-патетическая интонация, пронизывающая музыку всего произведения. Глубоко синкретическое единство лирики, эпоса и драмы предстает в следующих симфониях композитора – Четвертой (1974) и Пятой (1976).

Пятая симфония была написана вскоре после смерти Шостаковича и посвящена его памяти. Ее музыка словно продолжает образность сочинений великого композитора – повелительные ораторские провозглашения, стремительные нагнетания, трагедийные кульминации, долгие монологические размышления. Симфония включает цитаты из сочинений Шостаковича (из Восьмой и Девятой симфоний, Сонаты для альты и др.) и пронизывается темой-монограммой DSCN. Композитор вводит также цитаты из собственных сочинений (из Третьей симфонии, Пятой фортепианной сонаты, Концерта для фортепиано), таким образом представляя связь со своим Учителем.

Наряду с номерными симфониями (всего их в наследии композитора 8), Тищенко написал несколько симфоний с названиями. Между Четвертой и Пятой помещается «Sinfonia Robusta» (1970), позже композитор напишет симфонию «Хроника блокады» (1984), «Французскую» симфонию (1993), «Пушкинскую симфонию» по музыке к кинофильму «Гибель Пушкина» (1998) и в последнее десятилетие своего творчества – «Беатриче», или «Данте-симфонию» – хореосимфонический цикл из пяти симфоний по «Божественной

¹ Письма Д.Д. Шостаковича к Б. Тищенко. – СПб., 1997. – С. 13.

² Творческие портреты композиторов: популярный справочник. – М., 1990. – С. 353.

комедии» Данте: «Среди живых» (1998), «Входящие, оставьте упования» (2000), «Ад» (2001), «Чистилище» (2003), «Рай» (2005).

Важной линией творчества композитора стала линия неофольклорная. В «новом фольклорном движении» Тищенко сказал особое слово. Фольклорное начало в его сочинениях опосредовано, оно тесно связано с началом песенным, которое пронизывает все его творчество и делает его русским по духу. Песенность у Тищенко проникает не только в вокальные произведения (циклы «Белый аист» на стихи О. Шестинского, «Грустные песни» на слова разных авторов, Три песни на стихи М. Цветаевой), но и инструментальные жанры – сонаты, концерты.

В русле «новой фольклорной волны» был создан композитором балет «Ярославна» («Затмение») по «Слову о полке Игоревом» (1974). Он возник из музыки к несостоявшемуся фильму «Слово о полку Игореве» и во многом продолжил предшествующие эпические произведения – Второй концерт для виолончели, 48 виолончелей, 12 контрабасов и ударных (1969), «Sinfonia Robusta», музыку к театральным постановкам и кинофильмам «Суздаль» (1964), «Палех» (1965), «Северные этюды» (1968). Творческими «спутниками» балета стали Пятая фортепианная соната и Четвертая симфония. Создавая балет на эпический сюжет, Тищенко акцентировал внимание на его лирической стороне, прежде всего связанной с образом Ярославны, а также с образами природы. Главными по значению в произведении стали сцены «Затмение» (первоначальное название балета) и «Ярославна», главным героем – Ярославна как образ Родины, символ скорби и страданий народа. В темах Ярославны и ее окружения слышатся черты жанра плачей и причитаний. Композитор ввел в партитуру хор, что сближает балет с ораторией, кантатой. Хор является носителем основной идеи, провозглашенной в прологе и эпилоге. Яркие симфонические батальные сцены перекликаются с музыкой симфоний Тищенко. Таким образом, в произведении возник жанровый микст «симфония – балет – оратория», который в 2000-е гг. композитор разработает в «Данте-симфонии», подразумевающей хореографическую интерпретацию.

В музыке балета «Ярославна» нет стилизации. Русское национальное проявляется не в цитировании народных мелодий, а в самом характере музыкального высказывания – неспешно-эпического и одновременно полного внутренней экспрессии. Музыкальный язык балета включает в себя суровые распевы мужского хора в стиле древних церковных песнопений, крестьянскую песенность, тоскливые наигры-

ши духовых, напоминающие звучание жалеек, наступательные ритмы военных сцен. В развитии музыкального тематизма композитор прибегает к принципу мелодического прорастания, сходного с развертыванием народного песенного напева. При этом Тищенко использовал современные приемы развития музыкального материала и в ладогармоническом (серийная техника, алеаторика, сонористика), и в метроритмическом отношении (полиритмика, сложные метроритмические сетки с потактовой сменой метра). Балет «Ярославна» стал одним из самых крупных художественных явлений в русской музыке второй половины XX в.

Помимо «Ярославны» у композитора есть еще два балета – «Двенадцать» по поэме А. Блока (1963) и «Муха-цокотуха» по сказке К. Чуковского (1968).

В камерно-инструментальном наследии Тищенко 11 фортепианных сонат, 4 скрипичные сонаты, 3 сонаты для виолончели, 6 струнных квартетов, фортепианный квинтет. В фортепианной музыке композитор наследует традиции Прокофьева: в частности, сонаты для фортепиано полны контрастов – фактурных, штриховых, временных. Часто композитор трактует фортепиано как оркестровый инструмент, способный создавать самые разные тембры: колокольные, органные звучности и др. В творчестве Тищенко рождается «фортепианный театр». Игровой принцип воплощается также в 9 инструментальных концертах композитора (для виолончели, арфы, флейты и др.), в Танго для двух виолончелей (2009).

Область вокальной музыки представлена в творчестве Тищенко как крупными вокально-инструментальными композициями, так и камерно-вокальными опусами. К первым относятся два реквиема, которые являются примером неканонической трактовки жанра – упомянутый «Реквием» на стихи А. Ахматовой и *Requiem Aeternam* (памяти принцессы Таиланда Гальяно Вадхана). В последние годы творчества композитор стал тяготеть к области камерно-вокальной музыки. Среди произведений этого жанра – вокальный цикл на стихи О. Дриза «Дорога» (1996).

Диапазон творчества Бориса Тищенко не ограничивался композиторской и педагогической деятельностью. Музыкант выступал в качестве пианиста с исполнением собственных произведений. Он является автором статей, брошюр, рецензий, аннотаций, в которых обнаруживается его дар музыкального критика.

Творчество Бориса Тищенко в музыкальном мире XX в. принадлежит к русской классике.

Темы семинарских занятий

1. Симфонизм Шостаковича и симфонизм Тищенко: диалог двух поколений.
2. Балет «Ярославна».
3. Камерная музыка Тищенко.
4. Музыкально-театральные произведения Тищенко для детей.

Вопросы

1. В чем наблюдается преемственность творчества Тищенко с русскими композиторами-классиками Петербургской школы и Чайковским?
2. Что общее связывает симфонизм Малера, Шостаковича и Тищенко?
3. В чем заключаются особенности неофольклоризма Тищенко?
4. Как трактует сюжет «Слова о полку Игореве» Тищенко («Ярославна») в отличие от Бородина («Князь Игорь»)?
5. Какие произведения музыкального театра написал Борис Тищенко для детей?

Рекомендуемая литература

- Бялик, М.* Борис Тищенко. – Л., 1981.
- Земцовский, И.* О музыке «Ярославны» Б. Тищенко // Земцовский И. Фольклор и композитор. – Л.; М., 1978.
- Кац, Б.* О музыке Бориса Тищенко. – Л., 1986.
- Нестьева, М.* Эволюция Бориса Тищенко в связи с музыкальным жанром // Композиторы Российской Федерации. – Вып. 1. – М., 1981.
- Холопова, В.* Борис Тищенко: рельефы спонтанности на фоне рационализма // Музыка из бывшего СССР. – Вып. 1. – М., 1994.

Валерий Александрович ГАВРИЛИН (1939–1999)

Музыка Гаврилина вся, от первой до последней ноты, напоена русским мелосом, чистота ее стиля поразительна.

Органичное, сыновнее чувство Родины – драгоценное свойство этой музыки, ее сердцевина.

Г. Свиридов



Среди русских композиторов второй половины XX в. Валерий Гаврилин выделяется своей неповторимой индивидуальностью. Творчество композитора вписывается в контекст «новой фольклорной волны», «третьего направления», и в то же время стоит особняком, выделяясь исключительной самобытностью стиля. В некотором смысле Гаврилина можно считать последователем Свиридова: художественная манера обоих композиторов соприкасается прочной опорой на классические русские традиции, тональной основой музыки (оба никогда не обращались к додекафонии), опорой на песенный и танцеваль-

ный жанры. Вместе с тем мышление Гаврилина очень современно, его живая, народного склада музыка верно и тонко передает мироощущение человека сегодняшнего дня. В драматургии произведений композитор прибегает к «кадровости», непредсказуемым сменам контрастных настроений и образов, контрастно-составным формам. Важным выразительным средством в его музыке является ритмическое варьирование, а также остинато – как ритмическое, так и мелодическое. Большое значение композитор придает фонизму музыкального языка, используя приемы сонористики и алеаторики. Переменность ладотональности, метра, ритма в мелодике Гаврилина исходят из природы народного мелоса – так же, как и импровизационная манера развития, а от характера народной полифонии проистекает полиладовость гармоний.

Тема Родины, картины ее прошлого и настоящего, жизнь народа в разных проявлениях, судьба простой русской женщины – это главные образы музыки Валерия Гаврилина. Неизменны также в его произведениях шутка, юмор, их народное проявление через частушки, тараторки и другие «низкие» жанры фольклора.

Формирование Гаврилина как музыканта не вписывается в традиционную картину, его биография не была простой.

Валерий Александрович Гаврилин родился 17 августа 1939 г. в Вологде. До войны Валерий с матерью жили в Кадникове под Вологодой, а в 1941 г. они переехали в деревню Перхурьево, где через дорогу – в селе Воздвиженье был детский дом, директором которого стала К.М. Гаврилина. Отец Валерия, А.П. Белов, был заведующим райотделом народного образования в г. Соколе. Когда началась война, он ушел на фронт и вскоре погиб под Ленинградом. Дошкольное детство мальчика пришлось на голодные военные годы, среди женщин, мужья которых воевали на фронте. В селе Воздвиженье он пошел в школу. В 1950 г. по навету арестовали мать, а 11-летнего Валерия отправили в детский дом в Вологде. В детском доме будущий композитор получил возможность заниматься музыкой. Он играл в оркестре народных инструментов, пел в хоре и даже посещал хореографический кружок. Именно там его увидела пианистка и преподаватель музыкальной школы Т.Д. Томашевская, к которой Валерий сам подошел и попросил разрешения учиться у нее игре на фортепиано. После двух лет занятий на фортепиано необыкновенно одаренный и трудолюбивый мальчик настолько продвинулся, что доцент Ленинградской консерватории И.М. Белоземцев, которому его показали, рекомендовал Валерию поступать в школу-десятилетку при Ленинградской консерватории. После сдачи экзаменов 14-летний мальчик был принят в класс кларнета и сразу же стал заниматься композицией.

В 1958 г. Гаврилин поступил в Ленинградскую консерваторию на композиторское отделение (класс О.А. Евлахова), но на 3 курсе перешел на музыковедческий факультет в класс Ф.А. Рубцова и окончил консерваторию в 1964 г. по специальности музыковед-фольклориста. С этого же года он вел класс композиции в Музыкальном училище при Ленинградской консерватории.

Ко времени окончания консерватории Гаврилин был уже автором трех струнных квартетов, двух фортепианных сонат, симфонической сюиты «Тараканище», вокального цикла на сл. В. Шефнера и вокального цикла на сл. Г. Гейне «Немецкая тетрадь». По совету Д.Д. Шоста-

ковича, обратившего внимание на талант молодого музыканта, он экстерном сдает экзамены за консерваторский курс по композиции и поступает в аспирантуру.

В 1965 г. композитор пишет вокальный цикл для меццо-сопрано и фортепиано «Русская тетрадь». Это сочинение приносит признание и известность Гаврилину; его принимают в Союз композиторов. «Русская тетрадь» с триумфальным успехом исполняется в Ленинграде и Москве, а через два года за это произведение композитору была присуждена Государственная премия РСФСР им. Глинки.

«Русская тетрадь» написана на тексты, заимствованные из фольклора, но музыкальных цитат в ней нет, несмотря на сильную степень приближения к народным интонациям и жанрам. В цикле из 8 номеров (№ 1 – «Над рекой стоит калина»; № 2 и 3 – «Страдальные»; № 4 – «Зима»; № 5 – «Сею-вею»; № 6 – «Дело было»; № 7 – «Страдания»; № 8 – «В прекраснейшем месяце мае») передается история любви простой деревенской женщины. Гаврилин тонко раскрыл женский душевный мир и богатство чувств во внешне простом рассказе героини о любви, измене, разлуке. Номера цикла представляют собой развернутые моносцены. Их музыка требует от исполнительниц вживания в каждое слово, интонацию, малейшие нюансы настроений. Внезапные переключения с одного душевного состояния на другое, свойственные женской психике, определили «кадровость» в драматургии произведения, неожиданные переходы от одного жанра к другому: от песенной мелодии – к скороговорке-говору, от частушки к плачу. Композитор обращается как к старинному слою песенности, связанному с лирическими и обрядовыми жанрами, так и к более поздним типам интонирования, проявившим себя в частушке и ее лирической разновидности – страдальной, в жанре жестокого романса – все это достоверно передает современное звучание народной музыки, вбирающей многие пласты фольклора. Фортепианная партия дополняет картину имитациями переборов гармонии и другими изобразительными штрихами.

Музыка цикла вместе с тем отличается современными экспрессивными средствами выразительности, имеющими основу в народной манере исполнения: это «наплыв», срыв, переключение-контраст, нефиксированная высота, глиссандо широкого диапазона, утрированные частушечные скороговорки и др.; в номере «Страдания» своеобразно сочетаются джазовые ритмы буги-вуги с причитальными интонациями. Вокальной партии свойственна речитативность, присущая жанру страдания и частушки в целом, иногда она доходит до ненотированных речевых реплик.

В «Русской тетради» Гаврилин услышал и переработал фольклорное как свое собственное, создав индивидуально яркую композиторскую работу. Произведение стало высшим его достижением в области камерно-вокальной музыки, одним из самых лучших художественных образцов неофольклоризма.

В творчестве Гаврилина 1970-х – начала 1980-х гг. – самые разные жанры: музыка к спектаклям, кинофильмам, оперы, оркестровые сюиты, пьесы для фортепиано. Однако на первый план выдвигаются вокальные произведения композитора – камерные и вокально-симфонические. Гаврилин пишет вторую и третью «Немецкую тетрадь» на сл. Г. Гейне для голоса и фортепиано (1972, 1976), вокальный цикл для двух голосов и фортепиано «Вечерок» на стихи С. Надсона, И. Бунина, А. Ахматовой, А. Шульгиной и В. Гаврилина (1975). На слова поэтессы Альбины Шульгиной создаются поэма для солистов, детского и смешанного хора и симфонического оркестра «Военные письма» (1972), цикл для свободного состава хора, солиста и симфонического оркестра «Земля» (1974), кантата для женского хора и симфонического оркестра «Заклинание» (1977). В каждом из этих произведений Гаврилин с большой художественной убедительностью преодолевает пропасть, существующую между серьезной академической музыкой и музыкой эстрадной. При этом он не упрощает классические жанры академической музыки, а создает новый стиль, который определяется как песенно-симфонический. Он также создает эстрадные песни такого высокого художественного уровня, что их включают в свой репертуар камерные и оперные певцы, эти песни получают широкую известность и любовь слушателей. К ним относятся «Два брата» (ее очень высоко оценил Г. Свиридов), получившая I премию на Всесоюзном песенном конкурсе в 1977 г., «Шутка», «Мама», «Черемуха», «Простите меня» и др.

Наделенный природным талантом театрального свойства, композитор написал музыку ко многим драматическим спектаклям (ок. 100) для театров разных городов страны. Работа в этой области привела Гаврилина в начале 1980-х гг. к созданию произведений синтетического жанра. Так, в 1982 г. на слова народные, А. Шульгиной и автора были написаны «Свадьба» – действие для солистки, смешанного хора и оркестра и хоровая симфония-действие «Перезвоны» (по прочтении В. Шукшина) для солистов, смешанного хора, гобоя, ударных и чтеца. Этим произведениям предшествовало более раннее театрализованное сочинение композитора – действие для солиста, мужского хора, балета и оркестра «Скоморохи» на слова В. Коростылева.

Симфония-действие «Перезвоны», на создание которой у композитора ушло почти семь лет, является его самым значительным и масштабным произведением. В «Перезвонах» нет сюжета, нет также ни одной строчки прозы Шукшина, однако есть то, что связывало души писателя и композитора – любовь к России, кровное родство с народом, размышление о его судьбе. Гаврилин, как и Шукшин, опирается на традиции народной смеховой культуры, показ различных картин жизни через балаган, потешки, игру в дурака, что определяет его обращение к народным жанрам скороговорок, считалочек, жанров «ерунды» и «чуды» с перебором глупейших слогов. Второй жанровый слой произведения – это русская лирическая протяжная песня, создающая философскую линию. Народный юмор соседствует с фантастикой, игровое, бытовое действие накладывается на философский план – все это создает многозначность и драматизм образов произведения, его многослойность и эмоциональную напряженность.

Грандиозная композиция «Перезвонов» включает 20 хоровых номеров, которые прославляются гобойными интермедиями. Исполнение произведения предполагает два отделения концерта. В драматургии «Перезвонов» большую роль играют внезапные образные переключения, смены контрастных картин. Жанровые, бытовые, народно-фантастические сценки, которых много в начале, уступают образам эпическим, лирическим, историческим. Инструментальный рефрен у гобоя объединяет картины лирико-философским смыслом. Как писал один из исследователей, «в «Перезвонах» Гаврилин стремится единым взором охватить Вечность и Время, историю Руси и жизнь отдельного человека»¹.

Музыкальный язык «Перезвонов», собирающий необъятный диапазон фольклорных жанров – старых и новых, а также россыпь говоров, декламационно распетых фраз-высказываний, трудных монологов, острых диалогов, звучит современно и ярко благодаря всевозможным новым, оригинальным приемам письма. Композитор использует такие средства выразительности как нарастающее, крещендирующее остинато, шумовые эффекты сопровождения ударных, сонорные эффекты – выкрики, возгласы, хоровое глассандо для показа образов зла, дьявольщины, и другие. Мир «Перезвонов» сложный, многомерный, со смысловым и эмоциональным подтекстом, с тем, что лежит на поверхности и с тем, что запрятано в глубине под маской шутовства, балагана. Композитор смог выразить все это в музыке, по определению Н. Мещеряковой, «благодаря примененной им жанровой диффу-

¹ Тевосян, А. По прочтении Шукшина // Музыка России. – М., 1988. – Вып. 7. – С. 243.

зии, поиску межжанровых связей, жанровой трансплантации характерных элементов в условиях иного жанра... Так, причетные интонации описывают в «Перезвонах» своеобразную жанровую траекторию, переходя из потешек в страдание, колыбельную и, наконец, протяжную песню «Белы-белы снеги». Здесь накопленная боль прорвется с небывалой возвышенной силой¹. Связанные многими нитями с традициями русской художественной культуры, отечественной философии христианства, народных представлений о мире, воплощенных в фольклоре, созданные богатым музыкальным языком, «Перезвоны» Гаврилина стали классическим произведением русской музыки.

В 1980-е гг. композитор неожиданно для себя раскрылся в области балетной музыки. Режиссер А. Белинский в отдельных оркестровых и фортепианных пьесах Гаврилина увидел и услышал балет на сюжет рассказа А. Чехова «Анна на шее». В содружестве с танцовщиком и хореографом В. Васильевым был создан телебалет «Анюта» (1982). Его замысел родился из музыки вальса, написанного Гаврилиным к телеспектаклю «Театральная история». Постановщики выстроили музыкальный ряд балета из произведений композитора. Пленительный вальс стал основой балета, искрометная тарантелла – это оркестрованная Гаврилиным тема «Французской песенки» из его «Фортепианного альбома», тема чиновников с механическим нагнетанием ритма – из оркестровой пьесы «Государственная машина». Телебалет «Анюта» с Е. Максимовой и В. Васильевым имел необыкновенный успех, завоевал международные призы, его купили более ста телекомпаний мира. В 1986 г. он был поставлен в Неаполе в театре Сан-Карло, а затем в расширенном варианте – на сцене Большого театра в Москве, а также в театрах Риги, Казани, Челябинска и других городов.

Продолжением творческого союза с А. Белинским стал второй телебалет – «Дом у дороги» по мотивам поэмы А. Твардовского (1984). Через два года Ленинградский театр современного балета под руководством Б. Эйфмана поставил балет «Подпоручик Ромашов» по повести А. Куприна «Поединок». В этих балетах раскрылись трагедийные черты музыки Гаврилина.

Третьим по счету содружеством с А. Белинским стал фильм-балет по комедии А. Островского «Женитьба Бальзаминова» (1989).

¹ Мещерякова, Н. Религиозно-нравственные традиции в отечественной хоровой музыке («Иоанн Дамаскин» С. Танеева и «Перезвоны» В. Гаврилина) // Стилевые искания в музыке 70–80-х годов XX века. – Ростов н/Д., 1994. – С. 115.

Музыка Гаврилина, этически и эстетически созвучная прозе В. Распутина, В. Астафьева, В. Шукшина, выразила лучшие качества русского национального характера: чистоту души, мучительные духовные поиски, высокие нравственные устои. Обращение к народным традициям и демократическим жанрам, к песенности как главному средству музыкального выражения, в сочетании с современной техникой музыкального письма и современными приемами музыкальной драматургии, рождает у Гаврилина замечательное, живое, проникновенное искусство, завоевывающее сердца слушателей своей пронзительностью и любовью к человеку.

Темы семинарских занятий

1. Г. Свиридов и В. Гаврилин: точки соприкосновения.
2. Вокальные циклы Гаврилина.
3. Хоровая симфония-действие «Перезвоны».
4. Вокально-симфоническая поэма «Военные письма».

Вопросы

1. Какие произведения Гаврилина можно отнести к «третьему направлению»¹ в музыке?
2. В каких произведениях композитора раскрывается близкая ему тема Великой Отечественной войны?
3. К каким пластам русского фольклора обращается Гаврилин в своей музыке?
4. С каким циклом западноевропейской музыки XIX в. перекликается по содержанию вокальный цикл «Русская тетрадь»?
5. Какая символика заключена в названии симфонии-действия «Перезвоны»?

Рекомендуемая литература

Белова, О. В. Гаврилин // Композиторы Российской Федерации. – Вып. 3. – М., 1984.

Беловы, О. и Г. Хоровая симфония-действие // Советская музыка. – 1988. – № 1.

Гаврилин, В. О музыке и не только...: Записи разных лет. – СПб., 2003.

¹ «Третье направление» – термин Р. Щедрина, обозначающий результат объединения традиций академической музыки и массовой культуры в новом стилистическом качестве.

Гаврилин В.А. Слушая сердцем...: Статьи. Выступления. Интервью. – СПб., 2005.

Григорьева Г. Стилевые направления русской советской музыки 2-й половины XX века: 50–80-е годы. – М., 1989.

Сохор А. Две тетради В. Гаврилина // Советская музыка. – 1965. – № 11.

Тевосян А.Т. Перезвоны: жизнь, творчество, взгляды Валерия Гаврилина. – СПб., 2010.

СОДЕРЖАНИЕ

ОТ АВТОРА	3
Родион Константинович ЩЕДРИН	5
Альфред Гарриевич ШНИТКЕ	21
Эдисон Васильевич ДЕНИСОВ	35
София Асгатовна ГУБАЙДУЛИНА	46
Сергей Михайлович СЛОНИМСКИЙ	57
Борис Иванович ТИЩЕНКО	69
Валерий Александрович ГАВРИЛИН	76